

Carlo Ginzburg

# Medo, reverência, terror



QUATRO ENSAIOS DE ICONOGRAFIA POLÍTICA

# Medo, reverência, terror

*Quatro ensaios de iconografia política*

*Tradução*

Federico Carotti

Joana Angélica d'Avila Melo

Júlio Castañon Guimarães

# Sumário

## Prefácio

1. Medo, reverência, terror: Reler Hobbes hoje
2. David, *Marat*: Arte, política, religião
3. “Seu país precisa de você”: Um estudo de caso em iconografia política
4. A espada e a lâmpada: Uma leitura de *Guernica*

## *Notas*

## *Créditos das imagens*

# Prefácio\*

1.

Os ensaios — ou experimentos — aqui reunidos abordam temas muito diversos, mas todos estão ligados à iconografia política evocada no subtítulo. Menos evidente é o instrumento analítico que os unifica: a noção de *Pathosformeln* (“fórmulas de emoções”), proposta por Aby Warburg há mais de cem anos. Discorrerei brevemente sobre o significado e a gênese do conceito, antes de passar ao uso, um pouco diferente, que lhe dei aqui.

2.

Numa conferência realizada em Hamburgo em outubro de 1905, Warburg comparou um desenho de Dürer representando a morte de Orfeu a uma gravura sobre o mesmo tema proveniente do círculo de Mantegna. O desenho deriva da gravura: mas esta, por sua vez, e por intervenções que não são mais rastreáveis, trazia no gesto de Orfeu moribundo ressonâncias de um gesto que já se encontrava nos vasos gregos, como observou Warburg: “uma fórmula de páthos (*Pathosformel*) arqueologicamente autêntica”.<sup>1</sup> Segundo ele, não se tratava de um caso isolado: a arte do início do Renascimento recuperara da Antiguidade os “modelos de uma gestualidade patética intensificada”, ignorados pela visão classicista que identificava a arte antiga com a “serena grandeza”. Nessa interpretação estilístico-iconográfica da morte de Orfeu, Warburg (como anotou em seu diário alguns meses depois) recorria a Nietzsche para integrar Winckelmann, corrigindo-o.<sup>2</sup> Ao lado de Nietzsche, Burckhardt: o Renascimento (observou Fritz Saxl utilizando anotações de Warburg), sobretudo através dos sarcófagos, recuperara os gestos do paganismo orgiástico que a Idade Média censurara de maneira tácita.<sup>3</sup> E foi precisamente numa frase de *A cultura do Renascimento na Itália*, de Burckhardt — “onde quer que se manifestasse certo páthos, deveria ser em forma antiga” —, que Gombrich reconheceu o germe da ideia de *Pathosformeln* proposta por Warburg.<sup>4</sup> É possível, mas aquele germe caiu num terreno que fora fecundado por outras experiências.

3.

Nos ensaios que publicou, Warburg utilizou pouco a noção de *Pathosformeln*. Mas voltou a ela de maneira quase obsessiva na enorme quantidade de anotações que foi acumulando ao longo dos anos. Inspirando-se nas pesquisas do linguista Hermann Osthoff sobre o caráter primitivo dos superlativos, Warburg comparou as representações de determinados gestos, citáveis como fórmulas, a superlativos verbais, ou seja, “palavras primordiais da gesticulação apaixonada” (*Urworte leidenschaftlicher*

*Gebärdensprache*).<sup>5</sup> Entre as características dessas “palavras primordiais”, segundo Osthoff, estava a ambivalência: um elemento que Warburg estendeu às *Pathosformeln*.<sup>6</sup> Gestos de emoção extraídos da Antiguidade foram retomados na arte do Renascimento com seu significado invertido. Um exemplo dessa “inversão energética” (tal é a expressão usada por Warburg) é a Maria Madalena representada como uma mênade na *Crucificação* de Bertoldo di Giovanni, escultor florentino discípulo de Donatello: uma imagem que aparece duas vezes, inteira e como detalhe, no atlas *Mnemosyne*, em que Warburg trabalhou no fim da vida.<sup>7</sup>

Após a morte de Warburg, Edgar Wind, que participara do grupo a seu redor, voltou à Maria Madalena de Bertoldo di Giovanni num breve ensaio intitulado “The Maenad under the Cross” [A mênade sob a cruz]. O ensaio iniciava com uma citação dos *Discourses on Art* [Discursos sobre arte] de Joshua Reynolds. Comentando um desenho de Baccio Bandinelli de sua propriedade, Reynolds notava que o artista se inspirara numa bacante “destinada a expressar uma espécie de entusiasmo frenético de alegria” para representar uma Maria sob a cruz, “a fim de expressar uma angústia frenética de dor”, e concluía: “É curioso observar, e certamente é verdade, que os extremos de paixões opostas são expressos com pouquíssima variação pela mesma ação”. Wind notava que Warburg reunira uma documentação “que tendia a mostrar que gestos similares podem assumir significados opostos”, mesmo sem conhecer a passagem de Reynolds.<sup>8</sup>

Sobre este último ponto Wind estava equivocado. Warburg tinha conhecimento da passagem de Reynolds, por uma intervenção que nos ajuda a entender melhor a gênese da noção de *Pathosformeln*.

4.

Cabe dizer que se trata de uma intervenção totalmente óbvia. Em 1888, aos 22 anos, enquanto preparava um seminário para August Schmarsow, Warburg se deparou na Biblioteca Nazionale Centrale de Florença com o famoso livro de Charles Darwin intitulado *A expressão das emoções no homem e nos animais*.<sup>9</sup> O jovem Warburg anotou em seu diário: “Finalmente um livro que me é útil”.<sup>10</sup> A relação dessa “utilidade” com a noção de *Pathosformeln* já foi comentada várias vezes, mas em termos vagos: já se disse que “a questão de saber em que sentido se deve interpretar tal influência continua em aberto”.<sup>11</sup> Que seja. Mas toda interpretação deve levar em conta um dado sobre o qual os estudiosos de Warburg estranhamente se calam: que Darwin, no capítulo dedicado à contiguidade entre estados emocionais extremos, como os espasmos do riso e do pranto, citara numa nota a passagem de Reynolds já mencionada (“É curioso observar, e certamente é verdade, que os extremos de paixões opostas são expressos com pouquíssima variação pela mesma ação”), observando: “Ele [Reynolds] dá como exemplo a alegria frenética de uma bacante e a dor de uma Maria Madalena”.<sup>12</sup>

Aquelas cinco linhas de Darwin despertaram na mente de Warburg uma reflexão que se estendeu por quarenta anos. Sentimos a tentação de ver aí, expressa *in nuce*, a noção de “fórmulas de emoções” (*Pathosformeln*), com suas implicações: de um lado, a relação com a Antiguidade; de outro, a “inversão energética” que transforma o frenesi extático da bacante no frenesi de dor de Maria Madalena. Mas trata-se de uma ilusão retrospectiva: a semente não explica a árvore. É significativo que Warburg tenha esperado quase vinte anos antes de propor publicamente a noção de *Pathosformeln*.

5.

É possível que essa hesitação derivasse de uma dificuldade que Warburg jamais conseguiu realmente resolver. Se as expressões das emoções, como sugeria Darwin desde o título de seu livro, se explicam pela evolução, torna-se desnecessária a busca das intermediações culturais específicas. Mas são precisamente essas intermediações, comprovadas ou presumidas, que estavam no núcleo da conferência de Hamburgo sobre “Dürer e o antigo” (1905). Na introdução ao atlas *Mnemosyne* escrito quase à beira da morte (1929), porém, Warburg falou em “engramas de uma experiência apaixonada [que] sobrevivem como patrimônio hereditário gravado na memória”.<sup>13</sup> No decurso de 25 anos, a mente de Warburg oscilava entre duas direções opostas. A riqueza de sua obra, tanto a publicada como a inédita, nasce precisamente daqui: da tensão não resolvida entre o histórico e o morfológico, que pode ser resumida na contraposição entre o diagrama que condensa o sensacional deciframento dos afrescos de Schifanoia e as imagens justapostas, por contiguidade e dissonância, nas tabelas de *Mnemosyne*.<sup>14</sup>

6.

Essa tensão tem raízes objetivas. A transmissão das *Pathosformeln* depende de contingências históricas; as reações humanas a essas fórmulas, porém, estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes, em que os tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastante longos da evolução. As modalidades de tal entrelaçamento remetem a um campo de pesquisa ainda largamente inexplorado.<sup>15</sup> Gostaríamos de oferecer uma pequena contribuição com os ensaios aqui reunidos. No primeiro deles, a análise do termo *awe* (em que confluem horror e veneração) e de seu lugar central na reflexão de Hobbes pode desembocar numa pergunta mais geral: até que ponto a ambivalência das expressões de emoções extremas, ressaltada por Darwin (e, antes dele, por Reynolds) e depois desenvolvida por Warburg, depende do contexto histórico? Terror e veneração estão no centro do segundo ensaio, dedicado ao *Marat* de David: aqui a retomada dos gestos de uma iconografia antes pagã e depois cristã, a serviço da iconografia revolucionária, ilustra de modo exemplar as ambiguidades da secularização. O mesmo tema também está presente, implicitamente, no terceiro ensaio: as premissas, a um tempo distantes e próximas, do gesto de Lord Kitchener lançando luz sobre sua portentosa eficácia. Por fim, a análise da violenta justaposição do antigo e do contemporâneo buscada por Picasso, de espada quebrada e lâmpada, lança uma luz inesperada sobre *Guernica*. Voltamos ao terror e a seus gestos: um tema que está no centro destes ensaios de iconografia política.

7.

A noção de *Pathosformeln* ilumina as raízes antigas de imagens modernas e a maneira como tais raízes foram reelaboradas. Mas o instrumento analítico que nos foi legado por Warburg pode ser aplicado a fenômenos muito diferentes daqueles a que se destinava inicialmente. O frontispício de *Leviatã* — este ilustre exemplo de iconografia política — traduz numa imagem nova as antigas palavras de Tácito: *fingunt simul creduntque* [acreditam naquilo que acabaram de criar]. Neste caso, não estamos diante de uma emoção, e sim de uma ideia, uma *Logosformel* cujo objeto é uma emoção:

somos dominados por mentiras cujos autores somos nós mesmos. Uma ideia de simplicidade paradoxal e desarmante. E daqui pode se reiniciar a crítica das linguagens e das imagens da política.

---

\* Tradução de Federico Carotti.

# 1. Medo, reverência, terror: Reler Hobbes hoje\*1

1.

Falarei de terror, não de terrorismo. Não creio que a palavra “terrorismo” nos ajude a compreender os fenômenos sangrentos aos quais se refere. Como o terrorismo, também o terror é atual: mas não falarei da atualidade. Às vezes é preciso se subtrair ao rumor, o rumor incessante das notícias que nos chegam de toda parte. Para compreender o presente, devemos aprender a olhá-lo de esguelha. Ou então, recorrendo a uma metáfora diferente: devemos aprender a olhar o presente à distância, como se o víssemos através de uma luneta invertida. No final a atualidade surgirá de novo, porém num contexto diferente, inesperado. Falarei, ainda que brevemente, do presente, e até um pouco do futuro. Mas chegarei lá partindo de longe.

2.

Há algum tempo (digamos, desde 11 de setembro de 2001), nos comentários sobre os atentados que ocorrem com sinistra frequência em várias partes do mundo, repete-se o nome de Hobbes, o autor do *Leviatã*.<sup>2</sup> É possível que estes nomes — Hobbes, *Leviatã* — evoquem lembranças de escola, sejam elas antigas ou recentes: “a guerra de todos contra todos” (*bellum omnium contra omnes*); “o homem é o lobo do homem” (*homo homini lupus*). Frases duras, desencantadas. Experimentemos olhar mais de perto o filósofo que as pronunciou (embora a segunda, *homo homini lupus*, remonte a uma tradição antiga).<sup>3</sup>

Thomas Hobbes nasceu na Inglaterra, em Malmesbury, em 1588. O pai, pastor de Brokenborough, era alcoólatra; bem cedo deixou a família, desapareceu. Hobbes viveu junto a algumas famílias nobres, primeiro como preceptor, depois como secretário. Leu muitíssimo; adquiriu um conhecimento profundo do latim e do grego. Traduziu a história da Guerra do Peloponeso de Tucídides, impressa em 1629.

Entre as famílias nobres inglesas, era então costume que os jovens completassem sua educação fazendo uma viagem pela Europa (mais tarde chamada *Grand Tour*), que previa longas temporadas na França e na Itália. Hobbes acompanhou o filho do Lord Cavendish, seu protetor, numa dessas viagens. Em outra ocasião, Hobbes esteve em Florença, onde encontrou Galileu. Em Paris, conheceu um grande erudito, o frade Marin Mersenne, que centralizava uma vasta rede de ligações intelectuais. Por seu intermédio, Hobbes entrou em contato com Descartes, a quem dirigiu uma série de objeções. Tinha então 45 anos. Ainda não publicara nada sobre temas filosóficos, mas acumulara uma série de reflexões organizadas de forma rigorosamente dedutiva. Alguns anos antes, encontrando-se na



residência de um nobre não identificado, Hobbes vira um livro pousado sobre uma mesa: os *Elementos* de Euclides. Abriu-o ao acaso e topou com a proposição 47 do primeiro livro. “Por Deus!”, exclamou, “isto é impossível!” Começou então a ler o livro de trás para a frente, até que tudo lhe ficou claro. Seu amigo e biógrafo Aubrey, que conta o episódio, diz que desde aquele momento Hobbes “se apaixonou pela geometria”.<sup>4</sup>

O primeiro texto filosófico de Hobbes se intitulava, em homenagem aos *Elementos* de Euclides, *Os elementos da lei*. A dedicatória ao conde William de Devonshire, que se tornara o protetor de Hobbes, traz a data de 8 de maio de 1640. Era o início daquela que seria chamada “*the Great Rebellion*”, a grande rebelião — a Revolução Inglesa. O confronto entre o rei, Carlos I Stuart, e o Parlamento assumia tons cada vez mais ásperos. No decorrer de poucos anos, chegou-se à guerra civil. Em 1649 o rei foi julgado pelo Parlamento e decapitado: um evento perturbador, que teve profunda repercussão em toda a Europa.

Mas Hobbes não esperou que a situação política se agravasse. Em novembro de 1640, trocou a Inglaterra por Paris: “o primeiro daqueles que fugiram”, como escreveu retrospectivamente. O que o impelira ao caminho do exílio havia sido o medo de incorrer em represálias por ter exaltado a autoridade monárquica em *Os elementos da lei*, livro que circulou primeiro sob forma manuscrita e depois em edições mutiladas e ordinárias, publicadas sem o conhecimento do autor.

Por boa parte de sua longa vida, Hobbes reescreveu aquele livro em formas diversas e em línguas diferentes (em latim e em inglês), ampliando, corrigindo, modificando. Algumas noções, apresentadas num primeiro momento de maneira embrionária, se desenvolveram, enriquecendo-se paulatinamente com novos significados. Um destes — fundamental — é o medo.

3.

“O medo e eu somos gêmeos”, escreveu Hobbes numa autobiografia latina em versos, composta na extrema velhice.<sup>5</sup> Hobbes nascera justamente quando a frota espanhola — a Invencível Armada — ameaçava desembarcar na costa inglesa. Provavelmente, a alusão ao medo se referia a uma debilidade pessoal. Mas Hobbes era ao mesmo tempo um pensador audaz até a insolência, inclinado à provocação e à disputa. Com aquela alusão, ele reivindicava com orgulho a decisão de pôr o medo no centro da própria filosofia política.

Em *Os elementos da lei* encontramos uma descrição sintética do estado de natureza, ligada a uma argumentação que Hobbes nunca mais abandonaria. Em tal estado, os homens são substancialmente iguais e têm os mesmos direitos (entre os quais o de ofender e de se defender): por isso vivem numa condição de guerra perene, de “desconfiança geral”, de “medo recíproco” (*mutual fear*).<sup>6</sup> Eles saem dessa situação intolerável renunciando a uma parte dos próprios direitos: um pacto que transforma uma multidão amorfa num corpo político. Nasce assim o Estado, aquele que Hobbes chamará Leviatã: um nome que no Livro de Jó designa uma baleia, um gigantesco animal marinho que ninguém consegue fisgar com um anzol. No frontispício do *Leviatã* (fig. 1), Hobbes cita, na tradução latina de São Jerônimo, um versículo extraído do capítulo 41 do Livro de Jó: “*Non est super terram potestas quae comparetur ei*”, não existe poder sobre a terra comparável a ele.<sup>7</sup>

Voltarei a falar adiante sobre o significado do frontispício (certamente inspirado por Hobbes). Por

enquanto, basta notar que para Hobbes o Estado surge de um pacto nascido do medo. Na Europa assolada pelas guerras de religião, na Inglaterra dilacerada pelos conflitos entre rei e Parlamento, a paz se mostrava a Hobbes como o bem supremo, merecedor de qualquer sacrifício: uma ideia que o acompanharia até a morte. Mas um pacto estipulado numa circunstância de constrição, como a que caracterizava o estado de natureza, pode ser considerado válido?



1. Frontispício da primeira edição impressa do Leviatã (1651).

Essa pergunta, feita por Hobbes em *Os elementos da lei*, ecoava uma outra, formulada repetidamente naquele período de teólogos, tanto protestantes quanto católicos: se era lícito jurar em falso para se subtrair à perseguição religiosa.<sup>8</sup> A resposta de Hobbes é clara: um pacto é válido mesmo que seja estipulado numa situação de medo. Retrospectivamente, tem-se a impressão de que ele não podia pensar de outro modo. Em sua argumentação, o medo tinha uma função insubstituível e escandalosa.

O tempo atenuou aquele escândalo. Mas, aos leitores contemporâneos de Hobbes, a descrição de um estado de natureza dominado pelo terror recíproco parecia inaceitável, sobretudo porque ele se abstinha de fazer qualquer referência à Bíblia e ao pecado original. A esse silêncio se adicionava uma polêmica de tipo completamente diferente, lida nas entrelinhas do prefácio que Hobbes acrescentou à segunda edição latina do *De cive*, publicada em Amsterdã em 1647. (A primeira edição, traduzida por Samuel Sorbière, aparecera em Paris em 1642, sem nome do autor.) Naquele prefácio, Hobbes descreveu seu “método”. Para compreender a gênese e a forma da cidade e a origem da justiça, devemos identificar as partes que as compõem. De igual modo, para entender como funciona um relógio, devemos desmontá-lo: só assim conseguiremos descobrir quais as funções das várias engrenagens.<sup>9</sup>

O público culto a quem era destinada a edição latina do *De cive* deve ter decifrado imediatamente o alvo polêmico de Hobbes: a *Política* de Aristóteles. Este último explicara que seu “método” consistia na identificação dos elementos que compõem a *polis* — a cidade, ou seja, a comunidade política. O ponto de partida era semelhante, mas logo depois os caminhos divergiam. Para Aristóteles, o homem é um animal político (*zoon politikon*): por conseguinte, a *polis* existe por natureza, é um fenômeno natural. Para Hobbes, ao contrário, o estado de natureza não é caracterizado pela sociabilidade, mas por seu contrário: a guerra de todos contra todos. A agressão, real ou possível, gera de início o medo, e em seguida o impulso para sair do medo mediante um pacto baseado na renúncia de cada indivíduo aos próprios direitos naturais. A cidade (*civitas*, ou seja, a comunidade política) que resulta desse pacto é um fenômeno artificial: uma conclusão de certo modo antecipada pela comparação com o relógio introduzida por Hobbes.

4.

Para compreender a importância da argumentação de Hobbes, devemos entender como e através de quais caminhos ele a formulou. Uma indicação indireta parece vir do próprio Hobbes. Ele contrapôs várias vezes a fecundidade das ciências da natureza à inconclusão da filosofia moral, e declarou ter se inspirado, como filósofo moral, no modelo de Euclides. Mas, como foi notado, é difícil acreditar que a mente de Hobbes tivesse despertado apenas aos quarenta anos, depois da leitura de Euclides.<sup>10</sup> Nos anos precedentes, ele trabalhara na tradução de uma obra que oferece múltiplos pontos de partida para suas reflexões: a história da Guerra do Peloponeso de Tucídides.<sup>11</sup> Entre os trechos que chamaram a atenção dos estudiosos de Hobbes está a famosa página do capítulo 53 do segundo livro, em que Tucídides descreve as repercussões da peste que assolou Atenas em 429 a.C.<sup>12</sup> Mas, sobre o modo como Hobbes leu — e traduziu — essa página, ainda existe algo a dizer.

Antes de tudo, ouçamos Tucídides:

Também por outros aspectos a peste marcou para a cidade o início da propagação da ausência de leis. O que antes se fazia, mas só às escondidas, pelo próprio prazer, agora era ousado mais livremente: assistia-se a mudanças súbitas, havia ricos que morriam de repente, e gente que antes não tinha nada de uma hora para outra se via em posse das riquezas pertencidas àqueles; por isso as pessoas se acreditavam no direito de se abandonar a rápidos prazeres, voltados para a satisfação dos sentidos, considerando um bem efêmero tanto o próprio corpo quanto o próprio dinheiro. Ninguém se dispunha mais a perseverar naquilo que julgara ser o bem, porque — pensava — não havia como saber se não morreria antes de alcançá-lo; em contraposição, o prazer imediato e o ganho que pudesse proporcioná-lo, fosse qual fosse sua proveniência, eis o que se tornou belo e útil. O medo dos deuses ou as leis humanas já não representavam um freio, de um lado porque aos olhos deles o respeito aos deuses ou a irreverência eram agora a mesma coisa, uma vez que viam todos morrerem do mesmo modo; de outro lado porque, tendo cometido faltas, ninguém esperava se manter vivo até o julgamento e a prestação de contas. A pena suspensa sobre suas cabeças era muito mais séria, e por ela a condenação já fora pronunciada: por conseguinte, antes que esta se abatesse sobre eles, era natural gozar um pouco a vida.<sup>13</sup>

5.

A densa análise de Tucídides se abre com a palavra *anomia*, que designa a ausência de lei, ou melhor, a dissolução de toda lei diante do desencadeamento da peste.<sup>14</sup> Criara-se (diríamos hoje) um vazio de poder, preenchido pela satisfação dos instintos elementares. Mas, como se terá notado, o termo *anomia* — destinado a uma longa fortuna, até chegar a Durkheim e à sociologia contemporânea — não se refere apenas às leis humanas. Diante da morte iminente, diz Tucídides, até o medo dos deuses perdera toda a eficácia.

A dissolução do corpo político narrada por Tucídides lembra de maneira irresistível o estado de natureza descrito por Hobbes. Trata-se de uma relação especular: na Atenas devastada pela peste, a lei não existe mais; no estado de natureza, a lei não existe ainda. Parece verossímil supor que a situação extrema descrita por Tucídides tenha sugerido a Hobbes um experimento mental — a descrição do estado de natureza — centrado numa situação igualmente extrema.

Mas Hobbes, o tradutor — em latim, *interpres* —, impôs aos leitores a própria interpretação. Tucídides, como vimos, escrevera: “O medo dos deuses ou as leis humanas já não representavam um freio”. A tradução que acabo de citar reproduz de perto o texto grego. A tradução de Hobbes, contudo, se desvia dele num ponto, numa palavra: “*Neither the fear of the gods, nor laws of men awed any man*”, ou seja: nem o temor dos deuses nem as leis dos homens incutiam sujeição. Hobbes traduziu o verbo grego *apeirgein*, “manter sob controle”, por um verbo inglês — *to awe* — mais ou menos correspondente ao italiano “*incutere soggezione*” (mas se trata, digo logo, de uma tradução provisória). Nessa divergência da tradução inglesa em relação ao texto grego de Tucídides proponho reconhecer o primeiro e fulminante aparecimento de uma ideia que está no centro da filosofia moral elaborada por Hobbes no decorrer das décadas seguintes.

6.

Para compreender o sentido da inserção do verbo *to awe*, incutir sujeição, na tradução de Tucídides, partirei de um livro editado em Londres em 1613 e mais tarde republicado várias vezes com ampliações: *Purchas His Pilgrimage or Relations of the World and the Religions Observed in All Ages and Places Discovered, from the Creation to the Present* [A peregrinação de Purchas, ou relatos sobre o mundo e sobre as religiões testemunhados em todos os tempos e em toda terra descoberta, desde a

criação até hoje]. Nesse volumoso in-fólio, o pastor anglicano Samuel Purchas descrevia sob forma de viagem ou peregrinação metafórica os usos, os costumes e sobretudo as religiões das populações do mundo inteiro, servindo-se de grande quantidade de narrativas de viajantes.

Purchas e Hobbes se conheciam. Seus nomes estão registrados nas atas das reuniões do corpo diretivo da Virginia Company: uma companhia comercial (da qual Lord Cavendish, o protetor de Hobbes, era um dos principais acionistas) ligada à exploração da região do Novo Mundo que fora denominada Virginia em homenagem a Elisabeth, a “rainha virgem”. Supôs-se que as poucas menções aos indígenas da América na obra de Hobbes derivam do livro de Purchas.<sup>15</sup> Pode-se acrescentar que Purchas, num capítulo dedicado às expectativas messiânicas dos judeus contemporâneos, falou longamente dos dois gigantescos animais evocados no Livro de Jó, Leviatã e Behemoth.<sup>16</sup> Hobbes com certeza escolheu esses nomes como títulos das próprias obras se remetendo diretamente à Bíblia, da qual era leitor assíduo e profundo; mas, na peregrinação de Purchas através das religiões do mundo, pode haver encontrado mais alguma coisa interessante.

Purchas pensava que a expansão colonial britânica preparava a unificação religiosa do gênero humano e o iminente fim do mundo. Aos seus olhos, a unificação religiosa era possível porque “a religião é [uma coisa] natural, [uma coisa que está] escrita no coração de todos os homens”.<sup>17</sup> Ele repelia energicamente as argumentações “sussurradas, mais que pronunciadas em voz alta”, por certos homens irreligiosos; ou seja, que “a religião não é senão um costume inveterado, uma política mais sagaz destinada a manter os homens em sujeição (*a continued custome, or a wiser Policie, to hold men in awe*)”.<sup>18</sup>

Será que, ao traduzir Tucídides, Hobbes se lembrou dessa frase, transformando o substantivo *awe* num verbo, *awed*? É possível, mas nem um pouco certo: afinal, não se tratava de uma ideia incomum, como dá a entender a reação polêmica de Purchas. A continuação de seu trecho permite identificar os inominados personagens que reduziam a religião a um “costume inveterado (*but a continued custome*)”. Com toda a probabilidade, Purchas pensava em Montaigne, cujos ensaios haviam sido recentemente traduzidos para o inglês por John Florio: o autor do primeiro dicionário italiano-inglês, que deixara a Itália junto com o pai para fugir do jugo do catolicismo.<sup>19</sup> Montaigne, num famoso ensaio intitulado “Sobre o costume e sobre a impossibilidade de mudar facilmente uma lei recebida” (“De la coustume et de ne changer aisément une loy receüe”), sustentara que qualquer opinião, mesmo a mais extravagante, pode se apoiar em algum costume. E, entre parênteses, acrescentara: “(deixo de lado a grosseira impostura das religiões [*je laisse à part la grossière imposture des religions*])”.<sup>20</sup> Com essas palavras falsamente desenvoltas, Montaigne aludia ao tratado *De tribus impostoribus*: uma obra ainda não escrita, da qual circulava desde a Idade Média somente o título escandaloso, que identificava como impostores Moisés, Jesus e Maomé, os fundadores das três grandes religiões monoteístas mediterrâneas. Essa tradição, evocada por Montaigne e pontualmente repelida por Purchas, via na religião um mero instrumento político, apropriado para controlar os impulsos dos ignorantes.

diversidade dos costumes” e “Sobre a religião” (“Of the Difference of Manners”, “Of Religion”).<sup>21</sup> Hobbes remeteu a origem da religião ao medo nascido da ignorância das causas naturais, substituídas por potências invisíveis. Esse era um tema central da filosofia de Epicuro, retomado por Lucrecio em seu grande poema sobre a natureza das coisas. Uma célebre máxima de origem epicurista afirmava que *Primus in orbe deos fecit timor*, ou seja: o que criou os deuses foi, antes de tudo, o medo.<sup>22</sup> Hobbes citou essa máxima definindo-a como “verdadeiríssima”: mas logo esclareceu que ela só valia para a religião pagã. “O reconhecimento de que existe um só Deus, eterno, infinito e onipotente”, prosseguiu, deriva verossimilmente da curiosidade de conhecer as causas, mais que do “temor do futuro”.<sup>23</sup> Uma declaração prudente e mentirosa. Poucos parágrafos antes, Hobbes dissera exatamente o contrário: isto é, que o desejo de conhecer as causas gera “ansiedade (*anxiety*)” e “medo perene (*perpetuall feare*)”. O subtítulo à margem explicava: “A causa natural da religião é a ansiedade pelo futuro”.<sup>24</sup>

Atacar a religião destruindo-lhe as raízes, ou seja, os falsos medos gerados pela ignorância: tal projeto inspirara a Lucrecio versos estupendos, que se entreveem na contraluz por trás das páginas de Hobbes. Mas há uma diferença importante. Hobbes não quer destruir o medo, antes faz dele a própria base da origem do Estado.<sup>25</sup> Ele parte da crítica epicurista da religião, mas depois parece se afastar dela. Contudo, essa divergência, sublinhada por muitos estudiosos, esconde uma atitude mais complexa. Ajuda--nos a compreendê-la um trecho em que Hobbes, como fazia com frequência, reelaborou vigorosamente materiais de procedências diferentes, condensando-os numa forma nova.

Hobbes diz que a ignorância das causas naturais e o medo (*feare*) que daí resulta induzem os homens a “supor e a fingir de si para si diversas espécies de poderes invisíveis, a encarar com sujeição as próprias imaginações, a invocá-las quando se encontram em dificuldade, e a agradecer-lhes quando os eventos tiveram um resultado favorável”.<sup>26</sup> Mais uma vez, Hobbes associa a sujeição, *awe*, à religião, mas num contexto que enfatiza como os homens são induzidos a “encarar com sujeição as próprias imaginações (*and to stand in awe of their own imaginations*)”. Julgo que, ao descrever essa atitude aparentemente paradoxal, Hobbes tenha se lembrado de uma extraordinária frase de Tácito: “*fingebant simul credebantque*” (*Ann.* v, 10), “imaginavam e ao mesmo tempo acreditavam nas próprias imaginações”. É uma frase que aparece por três vezes, com mínimas variações, na obra de Tácito, para descrever eventos circunscritos, como a circulação de notícias falsas.<sup>27</sup> Hobbes serviu-se da formulação de Tácito (que fora citada, de maneira distorcida, por Bacon, de quem ele havia sido secretário) para descrever um fenômeno bastante generalizado: a origem da religião. Hobbes usa o verbo *feign*, que eu traduzi por “fingir”, para manter a associação com o substantivo *fiction* (obra de imaginação, romance), e com o adjetivo *fictive* (fictício, fingido). *Feign* remete ao verbo usado por Tácito: *fingebant*.<sup>28</sup>

Hobbes não se propunha a destruir a religião vista como imaginação; queria compreender, através da formulação paradoxal de Tácito, como a religião, fruto do medo e da imaginação humana, pode funcionar. Para Hobbes, as consequências desse raciocínio são decisivas.<sup>29</sup> O modelo delineado para explicar a origem da religião reaparece na página central do *Leviatã*, aquela que descreve a origem do

Estado.

O acordo entre os animais, explica Hobbes, é natural; o acordo entre os homens, ao contrário, é um pacto artificial: “Por isso, para conseguir que o pacto seja duradouro, é necessário um poder comum, a fim de mantê-los [os homens] num estado de sujeição (*too keep them in awe*) e de dirigir suas ações para o bem comum”.<sup>30</sup>

Na descrição do estado de natureza, Hobbes usara a mesma expressão:

Donde fica claro como, durante o tempo em que os homens são desprovidos de um poder comum que os mantenha todos num estado de sujeição (*to keep them all in awe*), eles se encontram naquela condição que é chamada guerra, e tal guerra é de cada um contra o outro.<sup>31</sup>

Portanto, seja no caso da origem da religião, seja no da origem do Estado, encontramos no início o medo (*feare*) e, no fim, como resultado, a sujeição ou reverência (*awe*). No meio, a ficção, que se impõe àqueles que a criaram como uma realidade: “Esta é a fundação daquele grande Leviatã, ou melhor, para falar com mais reverência, daquele Deus mortal a quem, abaixo do Deus imortal, somos devedores de nossa paz e defesa”.<sup>32</sup>

O Leviatã, criação artificial, se ergue diante daqueles que com seu pacto o criaram — aqueles dos quais é *feito* — como um objeto que incute sujeição.

Na figura desenhada a lápis, provavelmente por Abraham Bosse, no frontispício do exemplar em pergaminho dedicado a Carlos II, a miríade de homens dos quais é feito o corpo do Leviatã encara o leitor, neste caso o rei.<sup>33</sup> Na versão final da primeira edição impressa há uma mudança, sugerida de forma verossímil por Hobbes, que traduzia numa imagem poderosamente sugestiva as palavras de Tácito: *fingunt simul creduntque*.<sup>34</sup> A miríade de homens observa no alto, com sujeição e reverência, o “homem artificial” que existe graças a eles: o Leviatã que, através do pacto que os liga, eles mesmos construíram.<sup>35</sup>





2. Imagem desenhada a lápis no frontispício do exemplar do *Leviatã* dedicado a Carlos II.

Portanto, Hobbes apresenta a origem da religião e a do Estado de maneira paralela. Mas, no Estado por ele delineado, a religião — ou melhor, a Igreja — não tem nenhuma autonomia. O frontispício do *Leviatã* representa o “deus mortal”, o Estado, com a espada numa das mãos e o báculo na outra. Para Hobbes, o poder do Estado não se apoia somente na força, mas na sujeição, *awe*: a palavra que vimos aparecer em posição estratégica nos trechos do *Leviatã* dedicados à origem da religião e do Estado.

Hobbes usara a mesma palavra, como verbo (*awed*), em sua tradução da página de Tucídides sobre os efeitos da peste. “O medo dos deuses e as leis humanas já não representavam um freio”, escrevera Tucídides. Como se recordará, Hobbes traduzira: “já não incutiam sujeição”. A explicação desse desvio em relação ao texto grego deve ser buscada nas palavras imediatamente precedentes. Tucídides falara de “medo dos deuses” (*theon de phobos*). Quando traduziu a expressão por “*fear of the gods*”, Hobbes decerto deve ter recordado que a palavra *fear* reaparece continuamente, como substantivo e como verbo, na tradução inglesa da Bíblia dita de James I, associada a Deus e ao “temor a Deus”. Mas o temor a Deus não é idêntico ao medo. A expressão *timor Dei*, usada na tradução latina de são Jerônimo — que por sua vez reproduzia a tradução grega, dita dos Septuaginta, da Bíblia hebraica —, não transmite a ambivalência envolvida, na Bíblia hebraica, pela palavra correspondente: *yir’ah*. Como fiquei sabendo pelos informantes que vieram socorrer minha ignorância do hebraico, *yir’ah* expressa ao mesmo tempo medo e sujeição.<sup>36</sup> Era totalmente inadequada a palavra *timor*, escolhida por são Jerônimo em sua tradução latina da Bíblia; inadequada e perigosa, uma vez que *timor* evocava a máxima epicurista já lembrada (*primus in orbe deos fecit timor*), na qual a origem da religião era remetida ao medo. Mais próxima da ambivalência de *yir’ah* era sem dúvida a palavra *awe*, que em alguns trechos da Bíblia inglesa de James I designa a atitude do homem perante Deus (Salmos 4,4; 33,8; 119,161; Provérbios 10). Os adjetivos ligados ao substantivo *awe* demonstram isso: *awesome*, que incute reverência, e *awful*, terrível. Talvez Hobbes tenha sentido a necessidade de inserir, em sua tradução do trecho de Tucídides, depois da palavra *fear*, a palavra *awed*, a fim de comunicar a contraditória complexidade das atitudes suscitadas pela religião.<sup>37</sup> Talvez as reflexões de Hobbes sobre o medo (*fear*) tenham começado aqui.

Mas como poderíamos traduzir *yir’ah*? A antiga palavra *terribilità* — aquela que Vasari relacionava a Michelangelo — nos oferece o caminho. Poderíamos usar, em vez de sujeição, a palavra “reverência”, que deriva do latim *vereor*, temer.<sup>38</sup> Mas talvez a verdadeira tradução de *awe* seja *terror*. É o que Hobbes nos sugere indiretamente:

[...] Através dessa autoridade da qual foi investido por todo indivíduo no Estado, ele [o Leviatã] pode usar tão amplamente o poder e a força que lhe foram conferidos a ponto de conseguir dobrar com o terror a vontade de todos e de dirigir a vontade de cada um para a manutenção da paz interna e para a ajuda recíproca contra os inimigos externos.<sup>39</sup>

Todos os intérpretes explicam que Hobbes inaugura a filosofia política moderna propondo pela primeira vez uma interpretação secularizada para a origem do Estado. A leitura que sugeri aqui é diferente. Para Hobbes, o poder político pressupõe a força, mas a força, por si só, não basta. O Estado, o “deus mortal” gerado pelo medo, incute terror: um sentimento no qual se misturam de maneira inextricável medo e sujeição.<sup>40</sup> Para se apresentar como autoridade legítima, o Estado precisa dos

instrumentos (das armas) da religião. Por isso a reflexão moderna sobre o Estado gira em torno da teologia política: uma tradição inaugurada por Hobbes.

Tal conclusão nos faz encarar com olhar diferente o fenômeno, bem distante de seu desenlace, que chamamos secularização. As palavras de Alberico Gentili citadas por Carl Schmitt — *Silete theologi in munere alieno!* — podem ser remetidas (aqui desenvolvo uma observação feita por Sigrid Weigel) tanto à teologia política quanto à secularização. A secularização não se contrapõe à religião: invade-lhe o campo.<sup>41</sup> As reações à secularização que se manifestam sob nossos olhos se explicam (eu disse *explicam*, não justificam) à luz dessa usurpação.

10.

Comecei meu discurso avisando que me afastaria do presente, mas que acabaria voltando a ele. Faço-o agora. Alguns devem estar lembrados do bombardeio a Bagdá em março de 2003. O nome em código da operação era *Shock and Awe*, traduzida em alguns jornais italianos como “*colpire e terrorizzare*”, golpear e aterrorizar. Em seu artigo publicado em *Il Manifesto* em 24 de março de 2003, Clara Gallini, fortalecida por sua competência de estudiosa de história das religiões, observou que aquela tradução “não restituía plenamente a sinistra complexidade da locução original”: esta devia ser remetida não a um terror em sentido psicológico, mas a um “terror sagrado”.<sup>42</sup> O mesmo artigo recordava uma passagem da Bíblia — Êxodo 23,27 — comentada no famoso livro de Rudolf Otto intitulado *O sagrado*. “Enviarei diante de ti o meu terror”, diz o Senhor, “confundindo todo povo aonde entrares.”<sup>43</sup> Neste caso, pelo que me foi dito, a palavra hebraica (*emati*) expressa um terror desprovido de ambivalência. Rudolf Otto recordava Behemoth e Leviatã, os monstruosos animais descritos no Livro de Jó, como exemplos da terrível ambivalência do sagrado. Mas nem Rudolf Otto nem Clara Gallini se lembraram de Hobbes.<sup>44</sup>

Em contrapartida, a alusão a Hobbes no termo *Shock and Awe* havia sido imediatamente identificada num ensaio de Horst Bredekamp, autor de um importante livro dedicado ao frontispício do *Leviatã* e às suas implicações. Bredekamp partia de Hobbes para chegar ao presente, à influência exercida pelas ideias de Leo Strauss sobre os neoconservadores americanos.<sup>45</sup> De maneira menos aprofundada, Richard Drayton se moveu em direção semelhante num artigo publicado no *Guardian* em 29 de dezembro de 2005, dedicado aos neoconservadores americanos e aos desastrosos resultados da política externa deles.<sup>46</sup> Drayton observou que Paul Wolfowitz, Richard Perle e seus amigos, inspirando-se no ensinamento de Leo Strauss, haviam se proposto a adaptar Hobbes ao século XXI, difundindo terror tecnológico para criar submissão. Mas tanto *Shock and Awe* quanto Hobbes, comentou Drayton, acabaram por se voltar contra quem os evocara.

A partida, contudo, não está encerrada em absoluto. Harlan Ullman, o analista militar americano que em 1995 havia lançado a palavra de ordem *Shock and Awe*, citara a bomba atômica lançada sobre Hiroshima como modelo dessa estratégia. Depois do Onze de Setembro, Ullman voltou à carga (é o caso de dizê-lo). A conclusão da guerra contra o terrorismo global, explicou, está ao alcance das mãos. “Combinando conhecimentos quase perfeitos, rapidez, execução brilhante e controle do ambiente”, escreveu Ullman, “podemos infligir ao inimigo uma derrota rápida e decisiva com o menor número possível de perdas.”<sup>47</sup> Naturalmente, Ullman pensa só nas perdas americanas: as do inimigo (civis

incluídos) devem, ao contrário, ser maximizadas. Mas as sangrentas notícias que chegam do Iraque desmentem quase diariamente a arrogância militar-tecnológica de personagens como Ullman.

11.

Vivemos num mundo em que os Estados ameaçam com o terror, exercitam-no e às vezes o sofrem. É o mundo de quem procura se apoderar das armas, veneráveis e potentes, da religião, e de quem empunha a religião como uma arma. Um mundo no qual gigantescos Leviatãs se debatem convulsamente ou ficam de tocaia, esperando. Um mundo semelhante àquele pensado e investigado por Hobbes.

Mas alguém poderia sustentar que Hobbes nos ajuda a imaginar não só o presente, como também o futuro: um futuro remoto, não inevitável, e contudo talvez não impossível.<sup>48</sup> Suponhamos que a degradação do ambiente aumente até alcançar níveis hoje impensáveis. A poluição do ar, da água e da terra acabaria por ameaçar a sobrevivência de muitas espécies animais, inclusive aquela denominada *Homo sapiens sapiens*. A essa altura, um controle global, minucioso, sobre o mundo e seus habitantes se tornaria inevitável. A sobrevivência do gênero humano imporá um pacto semelhante àquele postulado por Hobbes: os indivíduos renunciariam às próprias liberdades em favor de um super Estado opressor, de um Leviatã infinitamente mais potente que os passados. O grilhão social estreitaria os mortais num nó férreo, já não contra a “ímpia natureza”, como escrevia Leopardi em *La Ginestra* [A giesta], mas em socorro a uma natureza frágil, deteriorada, precária.<sup>49</sup>

Um futuro hipotético, que esperamos não se verifique jamais.

---

\* Tradução de Joana Angélica d’Avila Melo.

## 2. David, *Marat*: Arte, política, religião\*1

1.

Antes de mais nada, uma justificativa; ou melhor, duas. Falarei de um quadro muito famoso (fig. 3: David, *Marat*), mesmo não sendo historiador da arte. Mas espero poder mostrar que ainda há algo a dizer sobre *Marat em seu último suspiro* (tal é o título que David utiliza numa carta).<sup>2</sup>

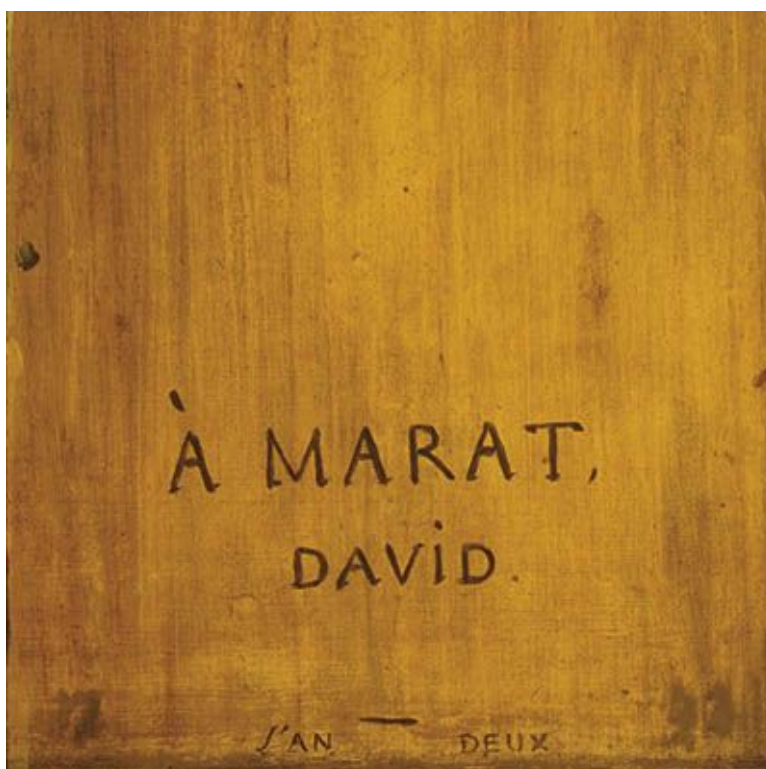
Durante minha exposição, lembrarei fatos conhecidos por todos nós e também resultados de pesquisas conhecidas por todos os estudiosos de David. Dirijo-me a estes últimos, mas não só a eles. O entrelaçamento de arte, política e religião que está por trás de *Marat em seu último suspiro* lança luz, como tentarei explicar na conclusão, sobre questões hoje inescapáveis.

Começo por um detalhe: a data do quadro (fig. 4: David, *Marat*, detalhe). As palavras “*l’an deux*” foram escritas em maiúsculas sobre a caixa de madeira na parte inferior direita do quadro, sob a dedicatória e a assinatura “*à Marat, / David*”. O calendário revolucionário, cujo início simbólico coincidia com o primeiro dia da era republicana, 22 de setembro de 1792, entrara oficialmente em vigor, substituindo o calendário cristão, em 6 de outubro de 1793, dez dias antes da exposição ao público do *Marat* de David na Cour Carré do Louvre.<sup>3</sup> As palavras “*l’an deux*”, que hoje nos parecem um elemento essencial do quadro, foram provavelmente acrescentadas no último instante. A data segundo o calendário tradicional — 1793 — ainda é visível, embora parcialmente encoberta pela cor; depois de rever o quadro algum tempo atrás, creio que a hipótese de que essa data tenha reaparecido após uma restauração deve ser excluída.



3. *Jacques-Louis David, Marat em seu último suspiro, 1793.*





4. Jacques-Louis David, Marat em seu último suspiro, 1793 (detalhe).

O significado do novo calendário, do qual haviam desaparecido todos os elementos cristãos, era e continua a ser bastante claro: com ele, a República nascida da Revolução anunciava o princípio de uma nova era. Hoje é inevitável perguntarmos até que ponto nossa maneira de entender essa ruptura radical com o passado (e também, indiretamente, nossa maneira de entender o quadro de David) foi alterada pelos acontecimentos do final do século passado. Tem-se afirmado constantemente — com satisfação ou pesar — que o ciclo histórico iniciado em Paris em 1789 terminou exatos duzentos anos depois, em 1989. Segundo essa interpretação, a queda dos regimes comunistas no Leste Europeu teria assinalado o fim da Era das Revoluções, entendidas como projeto radical e global. Mas os ponteiros do relógio da história (para recorrer a essa imagem batida) não podem voltar atrás. O calendário descristianizado durou poucos anos, porém as repercussões de longo prazo da Revolução ainda se fazem muito visíveis. Como todos sabem, a irrupção de grupos sociais desfavorecidos na cena política e a abolição dos privilégios de berço mudaram irreversivelmente a história da França, da Europa, do mundo. Continuidade e descontinuidade, proximidade e distância se entrelaçam, como veremos também no quadro de David.

2.

Entre 1792 e 1793 houve uma repentina aceleração no processo que se iniciara em 1789. Aos massacres de setembro seguiu-se o processo contra o soberano, com sua condenação à morte. A Convenção aprovou a sentença com a maioria de um voto. Dentre os deputados estava David. No momento da votação, ele se aproximou da tribuna e pronunciou duas palavras: “*La mort*”. David também esteve entre os que se pronunciaram contra a suspensão da sentença (dessa vez, a maioria foi mais expressiva). Em 21 de janeiro de 1793, o ex-rei foi conduzido à guilhotina.

Em 20 de janeiro, ou seja, no dia anterior à execução, Michel Le Pelletier de Saint-Fargeau, um aristocrata que se alinhara com a Revolução, foi procurado por um homem que lhe perguntou se votara a favor da morte do rei. Le Pelletier respondeu afirmativamente e começou a explicar a razão; foi apunhalado até a morte. David concordou em retratar Le Pelletier de Saint-Fargeau, primeiro mártir da República. O quadro, como explicarei mais adiante, não existe mais. Graças a algumas cópias a grafite e ao fragmento de uma gravura de Tardieu baseada no quadro de David, podemos ter uma ideia da obra perdida: uma imagem heroica, austera, inspirada num modelo antigo (fig. 5: Tardieu, gravura baseada em David, *Le Pelletier de Saint-Fargeau*).



5. Pierre-Alexandre Tardieu, *Le Pelletier de Saint-Fargeau*, s.d.

Era exatamente isso que a Convenção e o público em geral esperavam de David. Os revolucionários, embriagados por Plutarco e Rousseau, viam a Antiguidade, Roma e Atenas, como modelos de civismo e de virtudes heroicas. Em *O juramento dos Horácios*, pintado cinco anos antes da Tomada da Bastilha (1784) (fig. 6), David antecipara o éthos republicano; poucos anos mais tarde, contribuiu muito para lhe dar forma. Depois de eclodir a Revolução, David se encontrou no centro do panorama artístico e político. Seu prestígio e influência eram enormes. Tornou-se secretário e depois presidente da Convenção. Durante o Terror, ocupou-se diretamente das atividades do tribunal revolucionário. Mas o engajamento político não diminuiu suas múltiplas atividades artísticas. David passou a ser uma espécie de cenógrafo político: preparou minuciosamente festas políticas e funerais; desenhou selos, moedas e caricaturas políticas; criou roupas adequadas à nova sociedade nascida da Revolução (fig. 7) e retratos de mártires republicanos como Le Pelletier e Marat.<sup>4</sup>





6. *Jacques-Louis David, O juramento dos Horácios, 1784.*

Tudo isso faz parte da imagem tradicional e até mesmo, digamos, estereotipada de David. Porém, a um exame mais minucioso, ela se mostra mais complexa.



7. Jacques-Louis David, Projeto de vestimenta dos legisladores, s.d.

3.

O assassinato de Marat, o *Ami du Peuple*, despertou uma profunda comoção.<sup>5</sup> No dia seguinte, 14 de julho de 1793, o deputado Guirault tomou a palavra diante da Convenção: “*David, où est-tu, David, prends ton pinceau, il te reste encore un portrait à faire*”; “*Me voici, s’écria David, je ne l’oublierai pas*” [“David, onde estás, David, pega teu pincel, ainda tens um retrato a fazer”; “Estou aqui, exclamou David, não o esquecerei”].<sup>6</sup> Sua ligação com Marat era política e pessoal. Em abril de 1793, quando Marat foi acusado pela Convenção, David o defendeu com uma coragem que beirava a temeridade.<sup>7</sup>

Em 16 de outubro, o *Marat* estava pronto. Haviam se passado três meses. David, que cuidara da organização dos funerais de Marat, encarregou-se também da exposição ao público, na Cour Carrée do Louvre, dos dois quadros comemorando Le Pelletier e Marat. Mais tarde, as telas foram transferidas para as Tulherias, sede da Convenção, onde permaneceram lado a lado na parede por quinze meses. Em 1795, durante o Diretório, David conseguiu recuperar a posse de ambas. Costuma-se supor que David quis proteger os dois quadros de uma possível destruição, ou que pretendia ocultar os traços mais gritantes de seu passado político: são duas hipóteses que não se excluem mutuamente.<sup>8</sup> Por décadas *Le Pelletier* e *Marat* ficaram inacessíveis ao público. Em 3 de abril de 1820, Gros escreveu a David, refugiado em Bruxelas, informando-o de que os dois quadros, junto com duas cópias de *Marat*, estavam em lugar seguro, cobertos por um invólucro: “*la discrétion preside à tout cela*”.<sup>9</sup>

O espaço do museu é por definição abstrato, muito diferente do local a que se destinavam os quadros ou estátuas. No caso de *Marat em seu último suspiro*, hoje exposto no Museu de Belas-Artes de Bruxelas, a eliminação de seu contexto original começa pelo desaparecimento do quadro que o acompanhava. A filha de Le Pelletier, Suzanne, depois de suprimir os detalhes mais embaraçosos do retrato, que adquirira em 1826, teria acabado por destruí-lo.<sup>10</sup>

É evidente, pelo que dissemos até agora, que *Marat* e *Le Pelletier* foram concebidos (e entendidos) como quadros intimamente ligados entre si. Segundo uma testemunha ocular, ambos tinham as mesmas dimensões.<sup>11</sup> A semelhança entre os dois quadros, o existente e o perdido, é clara. Mas uma análise mais cuidadosa mostra algumas divergências:

- a. Enquanto Le Pelletier aparece morto, Marat é representado “*em seu último suspiro*”: a mão ainda segura a pena e em seu rosto paira um vago sorriso.
- b. Um desenho de um aluno de David, baseado na pintura perdida, mostra (fig. 8) que no corpo inclinado de Le Pelletier pendia uma espada atravessando uma folha de papel, na qual se liam as palavras: “*Je vote la mort du tyran*” [voto pela morte do tirano].<sup>12</sup> Como o próprio David explicara na Convenção, a espada remetia a um episódio narrado por Cícero (*Tusc.* 5.61-62). Dionísio, tirano de Siracusa, obrigou Dâmocles (que falara dele em tom invejoso) a ocupar seu assento num lauto banquete sob uma espada que lhe pendia acima da cabeça, suspensa por um fio. O significado do quadro era claro: os revolucionários, como os tiranos, vivem numa situação de perigo constante. Igualmente clara, embora formulada numa linguagem alegórica, era a ligação entre o voto de Le Pelletier e o gesto que pusera fim à sua vida. No retrato de Marat, porém, não há alegorias. Tudo é literal, até o último detalhe: a banheira, o tinteiro, a tábua de madeira usada como mesa, a assinatura aposta numa carta endereçada a uma pobre viúva, mãe de cinco crianças.<sup>13</sup> A assassina, invisível, é invocada por meio da carta aberta diante do espectador: um pedido de ajuda a Marat que Charlotte Corday trouxera pessoalmente. Em vez da espada adornada que pende sobre a cabeça de Le Pelletier, há uma humilde faca de cozinha manchada de sangue. A carta e a faca evocam a cena do crime que David evitara representar.



8. *Anatole Devosge*, *Le Pelletier de Saint-Fargeau em seu leito de morte*, s.d.

c. Em 1826, quando o retrato de Le Pelletier ainda não fora destruído, o crítico Pierre-Alexandre Coupin viu e comparou os dois quadros.<sup>14</sup> Louvou David por ter ressaltado as diferenças entre os dois personagens, principalmente do ponto de vista da origem social: o aristocrata Le Pelletier fora pintado “com graça e delicadeza”, ao passo que Marat, “que apesar da educação recebida mantivera um comportamento plebeu”, demonstrava “uma natureza desagradável e grosseira”. Na verdade, vários retratos da época mostram que David embelezou os traços de Marat. Mas a comparação traçada por Coupin, para além da hostilidade (então previsível) em relação a Marat, tocava num ponto importante. Os dois quadros pareciam utilizar uma linguagem semelhante, inspirada na Antiguidade clássica. Um caderno de notas de David, referente aos anos que passou em Roma, traz uma anotação baseada num sarcófago com o poema fúnebre a Meleagro (fig. 9, página do caderno de notas romano de David). David reutilizou esse tema, primeiro em *Andrômaca chorando Heitor*, de 1783 (fig. 10), depois no quadro perdido representando Le Pelletier no leito de morte e, por fim, em *Marat em seu último suspiro* (fig. 3). Mas, nesse último quadro, as lembranças classicizantes estavam mescladas a algo completamente diferente.

Quem leu *Mimesis*, o grande livro de Erich Auerbach, há de lembrar que ele se constrói sobre a tensão, desenvolvida dentro da tradição literária ocidental, entre uma ideia de hierarquia estilística (e social) herdada da Antiguidade clássica e a subversão dessa ideia pelo cristianismo. Segundo a tradição clássica, a tragédia narrava em estilo elevado e solene as gestas dos reis e príncipes; a comédia narrava em estilo baixo, rico em detalhes extraídos da vida cotidiana, histórias cujos protagonistas eram personagens de extração social humilde; a sátira se movia entre esses dois extremos. Tal hierarquia social e estilística foi subvertida pelos Evangelhos: relatos que narravam em estilo simples e direto a história de um personagem que, depois de viver entre pescadores, usurários e prostitutas, fora obrigado a sofrer uma coroação grotesca e por fim morreu na cruz como um escravo.<sup>15</sup> A representação de um herói que morre esfaqueado numa banheira constituía uma violação análoga do *decorum* clássico. Pode-se dizer o mesmo em relação aos objetos humildes que David reproduziu com tanta nitidez: a banheira, o tinteiro, a faca de cozinha, a tábua usada como mesa. *Marat em seu último suspiro* falava uma língua clássica, mas com sotaque cristão.

5.

O que expus até agora não é novidade. Num livro de grande originalidade, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* [Transformações na arte do final do século XVIII], publicado em 1967, Robert Rosenblum mencionou o “cadáver santificado de Jean-Paul Marat”. Rosenblum observa:

Não surpreende de forma alguma que, nessa ambientação criptocristã, os objetos inanimados cercando o mártir — a faca, a pena, o tinteiro — assumam o significado de relíquias sagradas. Com efeito, alguns vestígios materiais — o bloco para escrever, a banheira, a camisa ensanguentada — de uma perda espiritual considerada irreparável ficaram expostos no funeral de Marat como objetos de veneração.<sup>16</sup>



9. Jacques-Louis David, A morte de Meleagro, s.d.

A palavra “veneração” deve ser tomada ao pé da letra. Durante as cerimônias fúnebres, o coração de Marat foi invocado ao lado do de Jesus: “*O cœur de Jésus! O cœur de Marat!*”.<sup>17</sup> O paralelo entre Jesus e Marat, mártires da intolerância e do privilégio, foi formulado sob outros aspectos também. Diversos testemunhos indicam que, depois da morte, Marat se tornou objeto de um verdadeiro culto. Como interpretar tudo isso? Como variantes supersticiosas de ritos católicos tradicionais? Como atitudes inspiradas por uma religiosidade sincrética *in statu nascendi*?<sup>18</sup> Num ensaio ricamente documentado, Frank Paul Bowman rejeitou as duas interpretações: as conotações religiosas do chamado culto de Marat seriam fruto de uma projeção retrospectiva, nascida no clima de 1848. Mas se trata de uma tese insustentável. Tomemos um texto citado pelo próprio Bowman: o *Discours* pronunciado por Sauvageot, prefeito da comuna de Dijon, em 25 brumário do ano III, dia da inauguração do busto de Marat. Depois de retomar o paralelo entre Jesus e Marat, Sauvageot conclui dizendo:



10. *Jacques-Louis David, Andrômaca chorando Heitor, 1783*

Cidadãos, Marat merece nosso incenso, mas não o divinizemos: não vejamos nele senão um homem que serviu bem a seu país.

Se nossos antepassados não tivessem alterado a moral de Jesus divinizando-o, se não tivessem visto nele senão um filósofo que queria pôr os grandes no nível do povo, o fanatismo e o erro não os teriam acorrentado aos pés dos reis e dos padres, e hoje não dissiparíamos nossas riquezas e nosso sangue para instaurar o reino da razão e da liberdade.

Assim, que nossa divindade seja a liberdade... 19

“Incenso” sim, “divinização” não, recomendava o prefeito da comuna de Dijon. É uma distinção que parecia reproduzir aquela cristã entre a *dulia*, devida aos santos, e a *latria*, reservada a Deus. O discurso, apresentado, como dissemos, por ocasião da inauguração de um busto de Marat, tentava refrear os excessos de uma veneração generalizada. Algum tempo depois, ela foi polemicamente definida como “culto”, conforme se depreende de uma imagem, bastante conhecida dos estudiosos de David, intitulada *Culte de Marat*, que faz parte de uma série chamada *As pragas do Egito* (fig. 11).<sup>20</sup> Abaixo do jovem ajoelhado, que espalha incenso sobre o busto de Marat, lê-se a legenda: “Em sua cegueira quanto a este monstro odioso,/ apresentavam o incenso que se deve apenas aos deuses”. A série de que faz parte essa imagem remontaria a 1793-5: datas compatíveis tanto com o olhar retrospectivo, ressaltado pelo verbo no imperfeito (“*présentaient*”), quanto com a referência classicizante (“*aux Dieux*”). Mas a dupla referência, não banal, ao “incenso” e ao busto de Marat poderia remeter justamente ao discurso de Sauvageot. Neste caso, o alvo da imagem seria triplo: Marat, “*monstre odieux*”; os devotos que o veneram cegamente; aqueles que, como o prefeito da comuna de Dijon, polemizam com os devotos, porém veem Marat como “um homem que serviu seu país”. Mas mesmo quem considera que a ligação entre essa imagem e o texto não está demonstrada o suficiente há de admitir que ambos implicam a presença do que chamaremos “culto de Marat”: um fenômeno amplamente documentado, que não pode ser identificado com uma projeção retrospectiva.



9<sup>e</sup> plaie, les ténèbres.  
Culte de Marat.



Dans leur aveuglement à ce monstre odieux  
Ils présentoient l'encens que l'on ne doit qu'aux Dieux.

11. De Vinck, Culte de Marat, em As pragas do Egito: ou estado da França de 1789 até o estabelecimento da Constituição atual, 1795.

O coração removido do cadáver de Marat foi objeto de disputa entre os *montagnards*, seguidores de Hébert, e os jacobinos. Os *montagnards* venceram e em 26 de julho puseram em votação a proposta de “erigir um altar dedicado ao coração de Marat, o incorruptível”, a qual foi aprovada.<sup>21</sup> O culto republicano tributado a Marat era bastante diferente do popular, que comparava seu coração ao de Jesus. Mas ambos fazem parte do contexto em que as escolhas de David ganharam forma. O termo “escolhas” não é óbvio. Robert Rosenblum escreveu que “David, como jacobino fanático, naturalmente rejeitava o cristianismo, mas mesmo assim inevitavelmente persistiam em sua obra tradições cristãs camufladas”.<sup>22</sup> Esta conclusão é inaceitável. Supor que David, numa situação tão grave, tenha cedido ao impulso de coerções estilísticas e iconográficas “inevitáveis”, isto é, incontroladas, significa desconsiderar tudo o que sabemos da história de *Marat*, desde 13 de julho, dia em que foi encomendado, até 16 de outubro, quando foi exposto ao público. Não estamos diante de um simples quadro político, mas de um *ato* político, executado por um pintor que tinha responsabilidades políticas de primeira importância. Muito mais convincentes, portanto, parecem as interpretações que leem em chave política o entrelaçamento de elementos clássicos e cristãos que caracterizam *Marat em seu último suspiro*. Segundo Klaus Herding, esse entrelaçamento corresponderia a um “apelo extremo à unidade revolucionária”.<sup>23</sup> Numa perspectiva similar, Tom Crow falou numa “conciliação implícita” entre “a recusa da Igreja por parte da Revolução” e a hostilidade de Robespierre em relação ao ateísmo, que o levava a tentar “pôr freio ao ardor extremista dos descristianizadores”.<sup>24</sup>

O que dissemos até agora poderia sugerir que, entre os historiadores da arte que se dedicam ao *Marat* de David, existiria uma concordância bastante pacífica quanto à presença de elementos cristãos ou de alusões à iconografia de Cristo morto. Na verdade, não têm faltado vozes discordantes. Entre elas, destaca-se a de Willibald Sauerländer, que num ensaio muito arguto insistiu sobre as características *à antiga* do quadro de David. “Pega teus pincéis, vinga nosso amigo”: as palavras que o deputado Guirault dirigiu a David certamente não eram um convite à compaixão. *Marat*, conclui Sauerländer, é um *exemplum virtutis*, não uma “*pietà* jacobina”.<sup>25</sup> Desse ponto de vista, o culto de Marat é previsivelmente tratado como mero fenômeno marginal, baseado em testemunhos retrospectivos. Mas no final do ensaio, numa página dedicada à fortuna póstuma do quadro de David, Sauerländer acaba sutilmente pondo em discussão sua própria interpretação.

Como vimos, após 1795 *Marat* sumiu de circulação por décadas. Depois da morte do pintor, os herdeiros tentaram vendê-lo, mas sem sucesso. Tratava-se ainda de um quadro escandaloso: para a maior parte do público (inclusive os liberais), Marat simbolizava os piores excessos do Terror revolucionário. Porém, aos olhos de um público seletivo de pintores ou conhecedores, David podia parecer tão escandaloso quanto Marat. Em junho de 1835, o grande pintor inglês John Constable escreveu ao amigo e confidente Charles Leslie: “Vi os quadros de David; são realmente detestáveis”. Tratava-se de *Bonaparte cruzando os Alpes*, *Marte e Vênus* e *Marat*, então expostos em Londres. Constable comentou: “David parece ter formado seu espírito em três fontes: o patíbulo, o hospital e o bordel”.<sup>26</sup>

Em 1846, *Marat* foi exposto em Paris. Baudelaire viu e comentou o quadro numa página inesquecível. Basta citar algumas passagens para mostrar como a descrição — a *ekphrasis*, inventada e praticada pelos gregos —, nas mãos de um poeta e crítico (*aquele* poeta, *aquele* crítico), pode se transformar em instrumento de conhecimento: “O *divino* Marat, com um braço fora da banheira e a pena pela última vez na mão agora inerte, o peito trespassado pelo ferimento *sacrílego*, acaba de soltar seu último suspiro”.

O *divino* Marat, o ferimento *sacrílego*: palavras que assinalam discretamente as alusões cristãs que tornam o quadro de David ainda mais escandaloso. E Baudelaire continuava:

Todos esses detalhes são históricos e reais, como um romance de Balzac; há o drama, vivo em todo o seu lúgubre horror, e por um estranho prodígio que faz deste quadro a obra-prima de David e uma das grandes curiosidades da arte moderna, não tem nada de vulgar ou ignóbil [...] cruel como a natureza, o quadro tem toda a fragrância do ideal.

Marat se transformou; sua feiura física se dissipou; a morte, ou melhor, “a santa Morte”, “acaba de beijá-lo com seus lábios amorosos e ele repousa na serenidade de sua metamorfose. Há na obra algo de terno e pungente ao mesmo tempo; no ar frio deste quarto, nessas paredes frias, em torno desta fria e fúnebre banheira adeja uma alma”.<sup>27</sup>

Sauerländer cita algumas passagens retiradas desta página; depois, extrai implicitamente as consequências da descrição de Baudelaire, concluindo seu ensaio com uma iluminação crítica fulgurante: “No *Marat* de David percebe-se, no interior do ícone jacobino, a sensualidade refinada da pintura do século XVIII pré-revolucionário, o perfume inebriante das imagens de *boudoir* e de *toilette*”.<sup>28</sup>

“Algo de terno e pungente ao mesmo tempo”, escrevera Baudelaire; “a sensualidade refinada da pintura do século XVIII pré-revolucionário”, observou Sauerländer. Tento avançar mais um passo nessa direção. Considero que David, ao pintar *Marat em seu último suspiro*, procurou inspiração na cultura rococó que absorvera durante a juventude. Mais especificamente, penso que, na mescla explosiva que fervilhava na memória de David, ressurgiu uma obra de Pierre Legros, um dos escultores mais importantes em atividade no panorama romano do início do século XVIII.<sup>29</sup> A estátua, em mármore policromo, realizada em 1703, representa Estanislau Kostka, um jesuíta morto em 1567 aos dezoito anos, beatificado em 1605 e santificado em 1726. A estátua se encontra ainda hoje no local a que se destinou originalmente: o quarto onde Kostka morreu, no noviciado anexo à Igreja de Santo André do Quirinal, em Roma.

Uma comparação entre a estátua de Legros e *Marat em seu último suspiro* de David traz à tona divergências e convergências (fig. 12). Estanislau Kostka veste um manto negro — uma espécie de roupão —, enquanto Marat está nu; as duas cabeças têm uma inclinação semelhante (embora a estátua tenha sido fotografada num ângulo diferente) (figs. 13 e 14: detalhes das imagens anteriores); a mão esquerda de Kostka está levemente erguida (ele exala o último suspiro) segurando uma imagem sacra, num gesto não muito diferente do de Marat com a carta de Charlotte Corday; nos dois casos, um sorriso quase imperceptível assinala o momento exato em que a vida abandona o corpo. “Algo de terno e pungente ao mesmo tempo”: as palavras de Baudelaire sobre o *Marat em seu último suspiro* de David poderiam se aplicar igualmente à estátua de Legros.



12. Pierre Legros, Stanislas Kostka, s.d.

Que David, durante sua estada romana entre 1775 e 1778, tenha visto a obra de um escultor francês de primeira grandeza como Pierre Legros é algo que parece quase óbvio. Naquela fase decisiva de sua formação, David examinou com plena independência tanto Caravaggio quanto obras posteriores, que podem ser definidas como barrocas tardias ou do início do rococó. A representação de Marat, personagem que se tornara imediatamente objeto de um culto quase religioso, teria feito reafloorar a lembrança da estátua representando o beato jesuíta Estanislau Kostka. Desse emaranhado de memórias ligadas ao passado e de exigências nascidas do presente surgiu um *exemplum virtutis* no duplo sentido do termo *virtus*: virtude clássica e virtude cristã.



13. Jacques-Louis David, Marat em seu último suspiro, 1793 (detalhe).



14. Pierre Legros, Stanislas Kostka, s.d. (detalhe).

implicações ultrapassam o caso específico, já muito relevante por si só. Aqui devo avançar num terreno que foi percorrido, embora chegando a conclusões diferentes, para não dizer opostas às minhas, por Timothy J. Clark, o estudioso inglês cujas pesquisas modificaram profundamente a imagem da pintura oitocentista francesa, de Courbet ao impressionismo. Num livro publicado há alguns anos, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (1999) [Adeus a uma ideia: Episódios de história do modernismo], T. J. Clark dedicou o primeiro capítulo, intitulado “Painting in the Year 2”, ao *Marat* de David, apresentado como o quadro “inaugural” do modernismo. Explica Clark:

Tenho a impressão de que o que caracteriza e diferencia este momento da arte pictórica (e por isso pode-se dizer que ele inaugura uma época) é precisamente o fato de que a conjuntura reina incontestemente. A conjuntura penetra no procedimento pictórico. Invade-o. Agora não há outra substância a partir da qual se possa fazer uma pintura: nenhum dado, nenhuma matéria, nenhum tema, nenhuma forma, nenhum passado utilizável. Ou que possa ser aceita de comum acordo por um possível público.<sup>30</sup>

Em seu ensaio sobre *Marat em seu último suspiro*, Clark explora como “a conjuntura penetra no procedimento pictórico”. Aqui nos deparamos inevitavelmente com os testemunhos sobre o culto religioso ou semirreligioso de que Marat fora objeto. Como interpretá-lo? Eis a resposta:

Quanto mais examinamos o culto de Marat, menos claro fica o tipo de fenômeno que estamos estudando. A que história ele pertence? À da religião popular e à da formação do Estado? À improvisação do *menu peuple* ou à manipulação por parte das elites dirigentes? A pergunta abrange todo o episódio da descristianização. E a resposta é, obviamente, que ele participa dos dois aspectos. O culto de Marat existe como ponto de interseção entre a conjuntura política de curto prazo e o desencantamento do mundo a longo prazo.<sup>31</sup>

A sensação de perplexidade, para não dizer de embaraço, perceptível nessas frases, provém da perspectiva política que moldou *Farewell to an Idea*: um livro, ressalta Clark, “escrito após a queda do Muro”.<sup>32</sup> É um livro nascido da derrota da esquerda, a que Clark pertence (e eu também). Mas se o sentimento de derrota me associa a Clark, minha perspectiva, tanto geral quanto específica, diverge da dele. Começo pela questão geral e depois passarei à específica, ou seja, à interpretação do *Marat* de David e ao nexos que há entre ambas.

Na introdução a seu livro, Clark se detém sobre o “desencantamento do mundo”: a famosa expressão que Max Weber tomou emprestado de Friedrich Schiller para definir a “modernidade”, o mundo onde vivemos. (Mas o próprio Schiller, por sua vez, retomara e invertera o título do livro que o sociniano holandês Balthasar Bekker escrevera no final do século XVII contra a crença na magia: *Le monde enchanté* [O mundo encantado]).<sup>33</sup> O resultado do “desencantamento do mundo”, observa Clark, é a “‘secularização’ [...] um belo termo técnico”:

Significa especialização e abstração; vida social regulada pelo cálculo de grandes probabilidades estatísticas, na qual cada um aceita (ou sofre) um alto nível de risco; tempo e espaço transformados em variáveis daquele mesmo cálculo [...]. Parece-me que este conjunto de aspectos está ligado a um processo fundamental, que constitui seu motor: o processo de acumulação do capital e a difusão do mercado capitalista numa parte cada vez mais ampla do mundo e do tecido das relações humanas.<sup>34</sup>

No “mundo desencantado” de Clark, ou melhor, de Max Weber, não existem verdadeiras contradições. Antecipando uma possível objeção, Clark observa numa frase entre parênteses:

(E, obviamente, não adianta afirmar — contra a tese de Weber — que “vivemos bem no centro do revivalismo religioso”, que o

marxismo se tornou no século XX uma forma assustadora de messianismo secular, que a vida cotidiana ainda está permeada de resquícios de magia e assim por diante.)<sup>35</sup>

“(E, obviamente, não adianta afirmar...)”: para Clark, estes são fenômenos marginais, que não refutam a tese de Weber e, portanto, podem ser deixados de lado, entre parênteses. Mas essa marginalidade não é tão evidente. Parece difícil unir sob a mesma rubrica os resquícios de magia na vida cotidiana e o chamado “regresso das religiões” (que, na verdade, nunca foram embora). Se tivesse publicado seu livro não em 1999, e sim depois de setembro de 2001, Clark poderia talvez ter adotado uma formulação menos drástica. Mas o conteúdo de sua tese é o que dissemos: a secularização é sinônimo do “desencantamento do mundo” que caracteriza a modernidade, ou seja, a difusão irreprimível do mercado capitalista.<sup>36</sup>

Nesta perspectiva, os obstáculos à secularização se configuram como mero atraso. Mas se entendermos a secularização como um processo contraditório e certamente ainda inacabado, o *Marat* de David nos aparecerá sob uma outra luz — e inversa.

9.

O quadro, realizado num contexto extremamente específico, aludia a circunstâncias contingentes que David e seu público tomavam como líquidas e certas (para um público atual, não o são mais). Clark tem razão em ressaltar que elementos conjunturais influenciaram decisivamente a produção (e, acrescentaria eu, a recepção) do quadro. Mas a afirmação de que “nenhum dado, nenhuma matéria, nenhum tema, nenhuma forma, nenhum passado utilizável” entrou na produção do *Marat* de David parece insustentável à luz dos elementos, tanto visuais quanto contextuais, que venho aqui expondo e discutindo. David apresentou um evento contingente como o assassinato de Marat utilizando uma linguagem em que se entrecruzam tradições diferentes e distantes: a clássica greco-romana e a cristã.<sup>37</sup> Tal escolha era duplamente significativa, pois se tratava de um dos primeiros quadros (talvez o primeiro) cuja data tinha como base um calendário isento de conotações clássicas ou cristãs. O que Clark define como “quadro modernista inaugural” contradiz radicalmente sua (e não só sua) definição de modernismo como ruptura radical com o passado.

Mas aqui não se trata apenas de modernismo. O que está em jogo não é somente artístico, é político. Por que David, seguidor de Robespierre e de sua política religiosa, inspirada na “religião civil” de Rousseau, se apropriou de uma iconografia cristã para representar Marat, mártir republicano? A resposta se encontra nas páginas do *Contrato social* em que Rousseau descreveu os pouquíssimos dogmas da religião civil, entre os quais a “santidade do social e de suas leis”.<sup>38</sup> Poucas páginas antes, Rousseau indicara um precursor, Hobbes:

De todos os autores cristãos, o filósofo Hobbes é o único que enxergou claramente o mal e o remédio, que ousou propor reunir as duas cabeças da águia [o poder religioso e o poder secular] e reconduzir tudo à unidade política, sem a qual nem o Estado nem o governo jamais poderão ser bem constituídos. Mas deve ter visto que o espírito dominador do cristianismo era incompatível com seu sistema e que o interesse do padre seria sempre mais forte que o do Estado. Não foi tanto o que há de horrível e falso, e sim o que há de certo e de verdadeiro em sua política que a tornou odiosa.<sup>39</sup>

Tudo nessa página é significativo, a começar pela restrição “entre todos os autores cristãos”. O



leitor era convidado nas entrelinhas a preencher a omissão e acrescentar o nome do verdadeiro iniciador dessa religião civil: um autor não exatamente cristão, Maquiavel. “O *Príncipe* de Maquiavel é o livro dos republicanos”, escrevera Rousseau, subscrevendo a interpretação que conciliava a suposta duplicidade do *Príncipe* com o republicanismo dos *Discursos*.<sup>40</sup> Essa homenagem ecoava implicitamente numa outra página do *Contrato social*, em que a possibilidade de uma “república cristã” era mencionada de passagem, para ser imediatamente refutada:

Mas me engano ao dizer república cristã; as duas palavras se excluem mutuamente. O cristianismo prega apenas servidão e dependência. Seu espírito é favorável demais à tirania para que ela não se aproveite sempre disso. Os verdadeiros cristãos são feitos para ser escravos. Sabem-no e pouco se abalam com isso; esta vida breve é de valor demasiado pequeno a seus olhos.<sup>41</sup>

Para Rousseau, “o interesse do padre será sempre mais forte que o do Estado”. Para David, a vitória da Revolução modificara as relações de força, abrindo espaços de manobra antes impensáveis. Uma conciliação entre cristianismo e religião civil inspirada na Grécia e em Roma já era impraticável; Marat, mártir republicano, podia ser representado como um santo. Naquele momento crucial de sua brevíssima história, a República nascida da derrubada da Monarquia de direito divino procurava uma legitimidade suplementar invadindo a esfera do sagrado, historicamente monopolizado pela religião.<sup>42</sup>

10.

Essa invasão da esfera do sagrado prosseguiu e, em formas contraditórias, ainda prossegue. É a outra face da secularização: um fenômeno nascido na Europa e depois alastrado no mundo, mas que está muito longe de ter vencido sua batalha. Sempre que possível, o poder secular se apropria da aura (que também é uma arma) da religião. É uma tentativa que tem suscitado respostas muito diferentes, dependendo dos interlocutores e das circunstâncias: desde ofertas de conciliação mais ou menos explícitas até as respostas violentas dos fundamentalistas.

Falou-se e fala-se de raízes da Europa. É uma metáfora que se presta a simplificações arbitrárias, talvez facciosas. É (ou deveria ser) evidente que o passado, verdadeiro ou presumido, não pode servir para justificar uma realidade política em vias de construção, como é a Europa hoje. Mas quem quiser tentar arrolar as raízes múltiplas e heterogêneas da Europa também precisará mencionar a secularização, ao lado do cristianismo, do qual ela retomou, mimeticamente, a tendência de se apropriar das mais variadas formas e conteúdos. É uma tendência ilustrada de maneira exemplar no *Marat* de David: o momento artisticamente mais elevado de um processo que, comparado aos tempos das religiões, ainda está no início.

---

\* Tradução de Federico Carotti.

### 3. “Seu país precisa de você”: Um estudo de caso em iconografia política\*<sup>1</sup>

1.

Em seu último livro, *Theatres of Memory* (1994) [Teatros de memória], Raphael Samuel escreveu:

Uma historiografia que fosse atenta às sombras da memória — essas imagens adormecidas que saltam espontâneas para a vida e que servem como sentinelas fantasmagóricas de nosso pensamento — poderia pelo menos dar tanta atenção às imagens quanto aos manuscritos ou impressos. O visual nos oferece nossas imagens armazenadas, nossos pontos subliminares de referências, nosso inaudito ponto de contato.<sup>2</sup>

Estou certo de que Raphael Samuel teria aprovado o tema que escolhi para esta conferência em sua homenagem, que lida não somente com imagens, mas também com patriotismo, outra questão com que ele despendeu uma considerável dose de energia intelectual. Não estou seguro de que ele teria concordado com minha abordagem. Voltarei a essa possível área de discordância na conclusão.





15. Alfred Leete, "Faça parte do exército do seu país", cartaz de recrutamento com o retrato de Lord Kitchener, Reino Unido, 1914.

“Um pobre de um general, mas um maravilhoso cartaz”: esse comentário, atribuído a Lady Asquith, foi por muito tempo associado à memória de Lord Kitchener<sup>3</sup> (fig. 15).

Uma avaliação histórica da longa carreira militar de Lord Kitchener seria imprópria aqui. O que me diz respeito hoje não é a realidade, mas, num sentido mais literal, a imagem: o próprio cartaz, visto tanto como resultado quanto como catalisador de uma série de intrincados processos que merecem um exame mais detalhado.

Lord Kitchener, à época governador militar do Egito, chegou à Inglaterra em 23 de junho de 1914. Em 28 de junho, Francisco Ferdinando de Habsburgo, arquiduque austríaco, foi assassinado em Sarajevo; em 28 de julho, tendo visto seu ultimato à Sérvia rejeitado, a Áustria iniciou as hostilidades. Em 3 de agosto, véspera da declaração de guerra da Grã-Bretanha, o *Times* publicou um artigo instando o primeiro-ministro, Lord Asquith, para que cedesse seu cargo como secretário da Guerra ao governador do Egito, sem posto na ocasião: “[Kitchener] está de volta, e sua escolha para esse cargo pesado e importante teria calorosa aprovação pública [...]. Espera-se fervorosamente que [...] o marechal de campo o aceite, ainda que apenas pelo período da guerra”.<sup>4</sup>

Lord Kitchener, então com 64 anos, era de fato uma figura muito conhecida. Durante vários anos, a imprensa descreveu em termos românticos, quase lendários, o homem que esmagara a rebelião mahdista em Omdurman, chamando-o de “o vingador de Gordon”. Todavia, G. W. Steevens, o jornalista cujo relato da marcha para Cartum tornou Kitchener famoso, também enfatizara os aspectos desumanos de seu herói. Kitchener era, segundo Steevens, “O Homem Que Se Fizera Máquina”, um indivíduo que “devia ser patenteado e mostrado com orgulho na Exposição Internacional de Paris, Motor Britânico: Peça n. 1, *hors-concours*, a Máquina do Sudão”.<sup>5</sup>

Até mesmo os biógrafos mais complacentes com Kitchener não tentaram ocultar que ele era amplamente percebido como uma figura distante e dura — embora afirmassem que o homem real era menos inacessível do que parecia.<sup>6</sup> Muitos políticos compartilhavam uma visão crítica de Kitchener. O mais eloquente dentre eles era Winston Churchill, que servira sob Kitchener no Sudão (“Era um caso de aversão antes da primeira vista”, foi seu comentário mais tarde). Em seu livro sobre a campanha do Sudão, Churchill escreveu:

[Kitchener] tratava todos os homens como máquinas, do soldado inferior cujo cumprimento ele desdenhava aos oficiais superiores que ele controlava rigidamente [...]. O espírito duro e impiedoso do comandante era comunicado aos militares, e as vitórias que marcaram o progresso da Guerra do Rio eram acompanhadas por atos de barbárie nem sempre justificados, nem mesmo pela dura prática de conflitos selvagens em razão da natureza feroz e traiçoeira dos dervixes.<sup>7</sup>

Um soldado insensível, impiedoso, implacável; um organizador militar hábil; um servidor fiel do Império Britânico através dos continentes — da África à Austrália, à Índia. Este era o homem convocado pelo *Times* em 3 de agosto de 1914 para desempenhar o papel de ditador no verdadeiro sentido romano: o soldado vitorioso pronto a servir seu país em tempo de perigo.

No mesmo dia, Kitchener foi para Dover numa tentativa malsucedida de se afastar.<sup>8</sup> Tentou novamente no dia seguinte, 4 de agosto, mas no último minuto chegou uma mensagem do primeiro-ministro, e Kitchener voltou para Londres. Passou-se um dia. A Grã-Bretanha entrou na guerra sem ter

indicado um novo secretário da Guerra. As coisas claramente não estavam acontecendo de modo fácil. É provável que Lord Asquith não estivesse muito ansioso para oferecer a Kitchener um cargo tradicionalmente dado a civis; e Kitchener estava visivelmente hesitante em aceitá-lo. Em 5 de agosto, o *Times* insistiu de novo na indicação de Lord Kitchener, lançando um ataque completo contra seu mais sério concorrente: Haldane, o lorde chanceler. O correspondente militar do *Times*, Charles à Court — coronel Repington, que fora membro do Estado-maior de Kitchener durante a campanha do Sudão —, escreveu um longo artigo em que justapunha com agudeza a imagem pró-germânica de Haldane e o registro imaculado pró-francês de Kitchener (quando jovem, alistara-se como voluntário na guerra franco-prussiana). Depois de salientar mais uma vez os dons de organização de Kitchener e a confiança que ele com certeza inspiraria à nação, o correspondente militar concluía: “Estamos bem cientes de que Kitchener não é um homem de partido e a sugestão não tem precedente, mas a situação é totalmente excepcional, e pede medidas excepcionais [...]. O Departamento da Guerra precisa de Lord Kitchener e devia tê-lo”.<sup>9</sup>

Em algumas horas essas palavras se tornaram realidade. No final da tarde de 5 de agosto Lord Kitchener foi nomeado secretário da Guerra. Observou-se que ele era o primeiro soldado em serviço a fazer parte de um gabinete desde George Monk em 1660.<sup>10</sup> Lord Northcliffe, o enérgico e encarniçado adepto da guerra que era proprietário do *Times* e do *Daily Mail*, conseguira superar qualquer resistência, inclusive a do próprio Lord Kitchener.<sup>11</sup>

Também em 5 de agosto, o *Times* publicou um apelo, um chamado às armas:

Seu rei e seu país precisam de você  
você atenderá ao chamado de seu país?  
Os dias estão carregados com as mais graves possibilidades,  
e neste exato momento o Império está à beira da maior  
guerra da história mundial.

Nessa crise, o País convoca todos os jovens solteiros para se juntarem em torno de sua Bandeira e se alistarem nas fileiras do  
Exército.

Se todo jovem patriota responder a seu chamado, a Inglaterra e o Império emergirão mais fortes e mais unidos que nunca. Se você é  
solteiro e tem entre 18 e 30 anos de idade, responderá ao apelo de seu País? E irá para o centro de recrutamento mais próximo —  
cujo endereço você pode obter em qualquer repartição —  
e se juntará ao Exército hoje!<sup>12</sup>

A máquina de propaganda da época de guerra começara a se movimentar, a mensagem estava ali — só faltavam o nome e o rosto de Lord Kitchener. O Chamado às Armas foi reiterado no dia seguinte; em 7 de agosto, foi publicado um pedido de Lord Kitchener para “um acréscimo de 1 milhão de homens ao exército regular de sua Majestade”: “Lord Kitchener está confiante de que esse apelo será atendido de imediato por todos aqueles que se preocupam com a segurança de nosso Império”.<sup>13</sup>

O impacto desse apelo pessoal, repetido várias vezes, foi enorme. As multidões de voluntários chegaram a 35 mil num só dia. De setembro de 1914 em diante, o chamado foi reforçado pelo cartaz com o rosto de Kitchener. Embora o estouro inicial do recrutamento tenha declinado aos poucos, nos primeiros dezoito meses de guerra, antes da adoção do serviço compulsório, “os exércitos de Kitchener” ou as “divisões de Kitchener” (mesmo alguns documentos oficiais usaram esses termos)

subiram para 2,5 milhões de homens — um número muito elevado, que os obituários de Kitchener transformaram em 5 milhões.<sup>14</sup>

Esse fenômeno maciço destruiu por fim a distinção entre o Lord Kitchener do cartaz e o Lord Kitchener general, contribuindo para a vitória do primeiro sobre o segundo. Seus olhos, mirando fixos a partir dos cartazes ubíquos, causavam uma profunda impressão em seus contemporâneos. “A cor deles é muito bonita”, escreveu um jornalista, “um azul profundo e claro como o mar, em seus momentos mais límpidos — e eles olham para o mundo, com a perfeita autenticidade de um homem que mira diretamente para seu objetivo.”<sup>15</sup>

Os olhos de Kitchener reaparecem, como resumo de sua vida e reputação, na biografia oficial em três volumes publicada em 1916, pouco depois de sua trágica morte no naufrágio do *Hampshire*:

Mesmo os olhos, sobre cujos aspectos de aço tantos insistiram, não eram jovens ou brilhantes — soprou-se areia demais neles para isso; e havia uma ligeira — muito ligeira — divergência entre eles. Mas olhavam muito diretamente para qualquer pessoa que Lord Kitchener quisesse ver.<sup>16</sup>

Um jornalista indicara o mesmo detalhe, num tom especialmente depreciativo, enquanto Kitchener ainda estava vivo:

Sobre os olhos de Kitchener, pode-se dizer sem ofensa que o terror que inspiram é aumentado por um estrabismo que tendeu a se tornar mais pronunciado com a idade. Os olhos são azuis, penetrantes e carregados de julgamento; sem sua irregularidade, seriam olhos difíceis de encarar, mas com essa irregularidade enchem certos homens de uma verdadeira paralisia de terror. Alguém que o conhece bem descreveu-me o efeito desses olhos sobre pessoas que o encontravam pela primeira vez. “Eles o atingem”, disseram-me, “com uma espécie de terror que o agarra; você olha para eles, tenta dizer alguma coisa, afasta o olhar, e depois, ao tentar falar, percebe que seus olhos se voltam para esse olhar aterrorizante, e mais uma vez é dominado pelo silêncio.”<sup>17</sup>

Para os admiradores de Kitchener, mesmo seu ligeiro defeito físico, dificilmente visível nos cartazes, tornou-se parte de sua legenda póstuma: “Seu olhar era um tanto estranho, sem dúvida devido a uma ligeira divergência dos eixos visuais — um olhar que ninguém ao falar com ele podia enfrentar plenamente, por mais firmemente que conseguisse encará-lo. A Esfinge deve ser assim”.<sup>18</sup>

3.

Voltarei ao olhar de Kitchener mais adiante. Por enquanto, vamos nos deter no impacto do cartaz. Uma fotografia do Arquivo do Museu Imperial da Guerra mostra um grupo de voluntários que responderam ao chamado às armas de Kitchener. Um leitor cuidadoso dessa imagem salientou a mistura social dos recrutas:

Num grupo de meia dúzia de voluntários podem ser vistas pelo menos três classes, cada uma identificada pelo chapéu apropriado: o boné [*cloth-cap*] do trabalhador; o chapéu de palha [*straw-boater*] do “importante” ou “rico”; o chapéu de feltro [*trilby*] do homem de negócios ou profissional.<sup>19</sup>

Esse comentário parece irrepreensível, mas levanta outra questão. Como os centros de recrutamento se localizavam em diferentes áreas, a mistura social representada na imagem teria sido improvável — exceto numa foto encenada.<sup>20</sup> Nesse caso, o comentário tornaria explícita uma mensagem deliberadamente subliminar — para usar as palavras de Raphael Samuel. Receberíamos a mensagem, isto é: que diferentes grupos sociais responderam igualmente ao apelo de Lord Kitchener, mas não

teríamos o código. Mesmo a propaganda, uma linguagem supostamente clara por si mesma e transparente, precisa ser decifrada.

Durante a guerra, ou imediatamente depois dela, versões mais ou menos reelaboradas do cartaz de Kitchener foram feitas na Itália, Hungria e Alemanha.<sup>21</sup> Nos Estados Unidos e na União Soviética, Lord Kitchener reapareceu disfarçado como, respectivamente, Tio Sam e Trótski<sup>22</sup> (figs. 16-9). Essa longa série de imitações e variações (juntamente, como veremos, com inversões e paródias) prova a eficácia do cartaz de Lord Kitchener: com certeza o mais bem-sucedido de todos.

Nunca saberemos quantas pessoas decidiram se apresentar como voluntários sob o impulso da imagem de Kitchener. Em alguns casos, a razão última para essa escolha deve ter sido obscura para os próprios atores.<sup>23</sup> Certamente é inescrutável para observadores posteriores como nós. Mas podemos com segurança supor que os imperativos transmitidos por esses cartazes — SEU REI E SEU PAÍS PRECISAM DE VOCÊ, KITCHENER QUER MAIS HOMENS, e assim por diante — atingiram muitos espectadores. A representação da autoridade atuava como a própria autoridade. Uma descarga de energia social ocorreu; um comando foi introjetado e se transformou numa decisão que era, literalmente, questão de vida e morte.

Essa eficácia tem sido em geral considerada como algo indiscutível — evitando uma análise mais minuciosa dos mecanismos visuais e verbais envolvidos. Como o cartaz atuava?



16. A. L. Mauzan, “Cumpram todos o seu dever”, cartaz de bônus de guerra, Itália, 1917.



17. J. U. Engelhard, “Você também deve se alistar”, cartaz de recrutamento, Alemanha, 1919.





18. J. M. Flagg, “Eu quero você para o Exército dos Estados Unidos”, cartaz de recrutamento, Estados Unidos, 1917.





19. D. Moor, “VOCÊ se alistou como voluntário?”, cartaz de recrutamento do Exército Vermelho, Rússia, 1920.

A ferramenta que usarei para responder a essa pergunta é a noção de Aby Warburg de *Pathosformeln*, fórmulas de emoções.<sup>24</sup> Por muito tempo, o legado de Warburg — sua biblioteca e o instituto a ela ligado — obscureceu a importância de seus próprios textos. Durante as últimas décadas, as ideias seminais que ele desenvolveu no final do século XIX e no início do XX se tornaram cada vez mais influentes. A ideia de *Pathosformeln*, uma das mais importantes delas, foi apresentada por Gertrud Bing, eminente estudiosa que foi diretora do Instituto Warburg, nos seguintes termos:

[...] foi a cultura pagã, tanto no ritual religioso quanto nas imagens, que forneceu a expressão mais impressionante dos impulsos elementares [*Pathosformeln*]. As formas pictóricas são mnemônicas por tais operações; e podem ser transmitidas, transformadas e restauradas numa nova e vigorosa vida, sempre que impulsos congêneres surgem.<sup>25</sup>

Na Idade Média, quando se proibiu “a expressão dos impulsos elementares” por razões religiosas, esse “vocabulário primevo de gesticulação apaixonada” (como Warburg o chamou) foi esquecido. Warburg percebeu que a fórmula — o gesto emocional — era uma força neutra, aberta a interpretações diferentes e mesmo opostas. Os artistas da Renascença que recuperaram tais gestos inverteram vez ou outra seu significado clássico.<sup>26</sup>

Minha tentativa de pôr em ação o argumento de Warburg começará com três passagens do livro 35 da *História natural* de Plínio, o Velho, uma seção inteiramente dedicada a artistas gregos e romanos.<sup>27</sup> A primeira se ocupa de Fâmulo, pintor da época do imperador Augusto. Ele era, escreveu Plínio (XXXV, 120), “um artista digno e severo, mas também muito afetado; era dele uma Minerva que via o espectador independentemente de onde ele estivesse olhando” (*spectantem spectans, quacumque aspiceretur*).<sup>28</sup>

A segunda passagem (XXXV, 92) é sobre Apeles, o famoso pintor grego:

Ele também pintou Alexandre, o Grande, segurando um raio, no templo de Ártemis em Éfeso, por um pagamento de vinte talentos de ouro. Os dedos parecem se projetar da superfície, e o raio dá a impressão de estar fora do quadro (*digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse*); os leitores devem lembrar que tudo isso foi produzido por quatro cores.<sup>29</sup>

Uma terceira passagem (XXXV, 126) esclarece indiretamente o significado da anterior. O retrato que Apeles fez de Alexandre como Zeus, com os dedos que se projetam e seguram um raio, dependia de um esforço extremado, um artifício visual que fora levado à perfeição por outro pintor, Pausias. Diz Plínio:

Mas Pausias também fez quadros grandes, como por exemplo o sacrifício de bois que antigamente podia ser visto no Pórtico de Pompeu. Inventou um método de pintar que a seguir foi copiado por muitos, mas nunca igualado por ninguém; a principal inovação é que, embora quisesse mostrar o longo corpo de um boi, ele pintava o animal de frente para o espectador, e não de lado, e o grande tamanho do boi é plenamente expresso (*adversum eum pinxit, non traversum, et abunde intellegitur amplitudo*).<sup>30</sup>

O que tornou o cartaz de Lord Kitchener possível foi, em minha opinião, uma longa reação em cadeia iniciada pela leitura combinada dessas passagens. Vejamos o que dizem três dentre as muitas testemunhas que atestaram a presença ubíqua do cartaz de Lord Kitchener durante a Primeira Guerra

Mundial. Um deles é Michael MacDonagh, jornalista do *Times*, que em janeiro de 1915 escreveu:

Cartazes que convocam recrutas são vistos em todo tapume, na maioria das vitrines, em ônibus, trens e caminhonetes comerciais. A grande base do pilar de Nelson está coberta por eles. Seu número e sua variedade são dignos de nota. Por toda parte Lord Kitchener aponta com gravidade um dedo monstruosamente grande, exclamando: QUERO VOCÊ.<sup>31</sup>

A segunda testemunha é Mont Abbott, à época da Primeira Guerra Mundial um jovem trabalhador rural de Enstone, Oxfordshire. Em suas lembranças, ele disse:

Por algum tempo, eu vi o dedo com o qual o fantasma de Kitchener apontava para mim, se apagando nesses cartazes lavados do lado de fora da agência de correio, “Seu Rei e Seu País PRECISAM DE VOCÊ”. Como estive ocupado nos últimos anos com o “traseiro de Rosy”, bezerros sem mãe, touros loucos e cavalos famintos em Fulwell, não tive tempo para ouvir Kitchener. Mas em 1918 o velho fantasma estava colhendo de novo, apontando para mim das portas de celeiros e troncos de árvores, “Seu Rei e Seu País PRECISAM DE VOCÊ”. Os alemães estavam batendo de novo em nossos rapazes exaustos no quinto exército, 90 mil de nossos homens e 1300 de nossos canhões tomados em Lys. Eu tinha feito dezesseis anos em julho. Só esperava que os rapazes pudessem aguentar até que eu estivesse lá — e foi o que fizeram.<sup>32\*\*</sup>

A terceira testemunha é H. D. Davray, autor de uma biografia publicada na França depois da morte de Lord Kitchener e imediatamente traduzida para o inglês. Em junho de 1916, escreve Davray, numa época em que a imprensa de Lord Northcliffe começara a atacar Lord Kitchener por seu fracasso em prover a quantidade necessária de bombas para a frente francesa,

o Comitê de Recrutamento Central pôs nas paredes de Londres e de toda a Grã-Bretanha um cartaz que mostra um enorme retrato do rosto de Lord Kitchener. De qualquer ângulo que se observasse, os olhos se encontravam com os do espectador e nunca o deixavam; e num lado em grandes letras estava o apelo lacônico: KITCHENER QUER MAIS HOMENS!<sup>33</sup>

Mont Abbott nunca ouviu falar de Plínio, o Velho. MacDonagh e Davray certamente não estavam pensando nele quando comentaram o cartaz de Kitchener. Todavia, quando lemos as palavras “de qualquer ângulo que se observasse, os olhos se encontravam com os do espectador e nunca o deixavam”, podemos nos perguntar: que imagem está sendo descrita aqui, a de Minerva ou a de Lord Kitchener? Quem está apontando um dedo monstruosamente grande, Lord Kitchener ou Alexandre, o Grande? Esses ecos recapitulam a trajetória histórica que vou esboçar.

6.

Minha digressão começará a partir de uma conhecida passagem da introdução a *De visione Dei sive de icona liber* [Sobre a visão de Deus ou sobre a imagem], tratado escrito em 1453 pelo grande filósofo Nicolau de Cusa, conhecido como Cusano.<sup>34</sup> Para dar a seus leitores uma ideia da relação entre Deus e o mundo, Cusano escreveu que a imagem mais apropriada que podiam fazer seria a do rosto de alguém que vê tudo. Há muitas imagens desse tipo, prosseguia ele, maravilhosamente pintadas: o rosto do arqueiro na praça do mercado de Nuremberg; a de Roger, o grande pintor, em seu precioso painel, hoje em exposição na sede do tribunal de Bruxelas; a de Verônica em minha própria capela, em Koblenz; a do anjo que segura a insígnia da igreja em Brixen.<sup>35</sup> Cusano incluiu no manuscrito de seu tratado um pequeno painel que mostra a imagem de Jesus tal como fora impressa no véu de Verônica. Se você o pendura numa parede, explicava ele, terá a sensação, de qualquer ângulo que a imagem seja vista, de ser, por assim dizer, o único para quem ela olha.<sup>36</sup>

As pinturas que Cusano mencionou nessa passagem se perderam, mas podemos reconstruir sua aparência. Algumas delas, como a verdadeira imagem (*vera icon*, donde Verônica) de Cristo, eram de pessoas bem conhecidas (fig. 20).

Ao especificar a experiência de ver a Verônica, Cusano reelaborou a alusão de Plínio à “Minerva que via o espectador independentemente de onde ele estivesse olhando” (*spectantem spectans, quacumque aspiceretur*). Um leitor muito culto que tivesse (como a passagem citada mostra) grande interesse pelas artes visuais teria conhecido a obra de Plínio.<sup>37</sup> Pode-se perguntar se a referência de Cusano ao arqueiro que tudo via — também um personagem muito difundido (fig. 21) — implicou uma referência à discussão de Plínio sobre a representação de Alexandre, o Grande, segurando um raio.<sup>38</sup> Ainda mais especulativa, naturalmente, seria uma ligação entre o arqueiro de Nuremberg e o de Plínio. Todavia, esse tipo de vínculo pode ser suposto, em minha opinião, no caso de uma famosa pintura que sobreviveu: o *Cristo abençoando* de Antonello da Messina (Londres, National Gallery). Antonello partiu de um tipo iconográfico venerável, o chamado *Salvator Mundi* (o Salvador do Mundo), uma figura que “via o espectador independentemente de onde este estivesse olhando”, e incluía o gesto de abençoar representado por inúmeros ícones (figs. 22, 23).

Antonello, que se interessava profundamente pelas obras dos pintores flamengos contemporâneos seus como Petrus Christus ou Hans Memling (fig. 24), seguiu inicialmente a iconografia tradicional; depois, modificou a mão que abençoa do Cristo, introduzindo um escorço acentuado e inovador. Muito se escreveu sobre esse notável *pentimento*. Em minha opinião, Antonello foi inspirado pela passagem de Plínio sobre Alexandre, o Grande, representado como Zeus: “os dedos parecem se projetar a partir da superfície, e o raio dá a impressão de estar fora da pintura” (*digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse*). A *História natural* de Plínio apareceu em latim em 1469. A primeira tradução italiana foi publicada em Veneza, em 1476, pelo impressor francês Nicolas Jenson.<sup>39</sup> Esse imenso esforço de publicação, de aproximadamente mil fólios, envolveu longas preparações. A tradução de Cristoforo Landino deve ter estado disponível em Veneza em 1475, quando Antonello, recém-chegado da Sicília, revisou e assinou sua pintura.<sup>40</sup>

“*Pare che le dita sieno rilevate et el fulgore sia fuori della tavola*”:essa significativa frase veio a ser considerada — por exemplo no diálogo de Ludovico Dolce sobre pintura (1557) — como o *locus classicus*, a maior autoridade sobre escorço.<sup>41</sup> Plínio não deu indicação de como fazer para alcançar o notável efeito, e assim sua lacônica descrição se tornou um desafio para aqueles que pretendiam recriar (ou inventar) um fragmento de uma tradição perdida. As palavras de Plínio incitavam aqueles que trabalhavam a criar ilusão pictórica. O escorço se tornou cada vez mais difundido entre artistas ansiosos por provar sua habilidade para superar dificuldades.<sup>42</sup> A influência decisiva nesse campo era sem dúvida Michelangelo. Em *A criação do Sol e da Lua* e de outros afrescos da Capela Sistina, dedos em projeção, mãos gesticulantes e acentuados escorços enfatizam as relações espaciais e narrativas<sup>43</sup> (fig. 25). Além do gesto imperioso de Deus, pode-se ver o gesto do pintor: uma analogia não tão oculta inspirada pela ideia neoplatônica de arte como criação divina.<sup>44</sup>

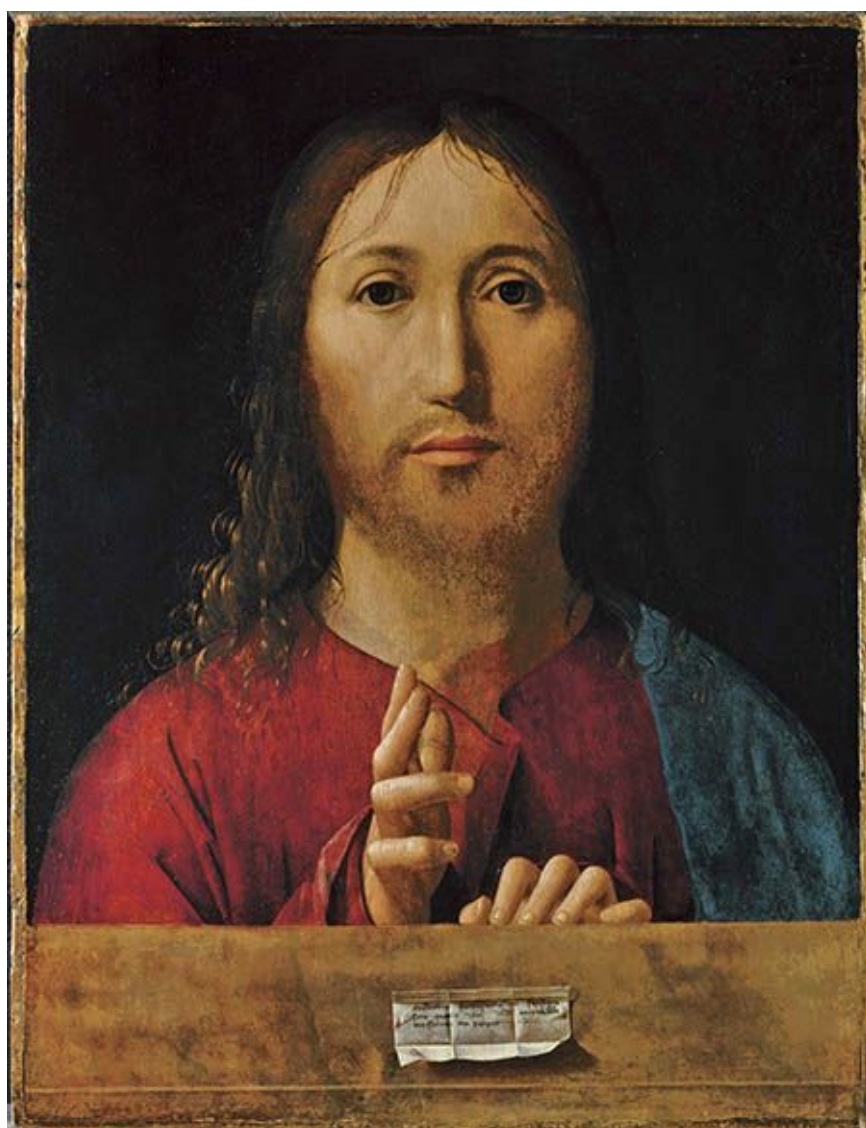


20. *Dirk Bouts*, *Christus Salvator Mundi (Vera effigies)*, c. 1464.

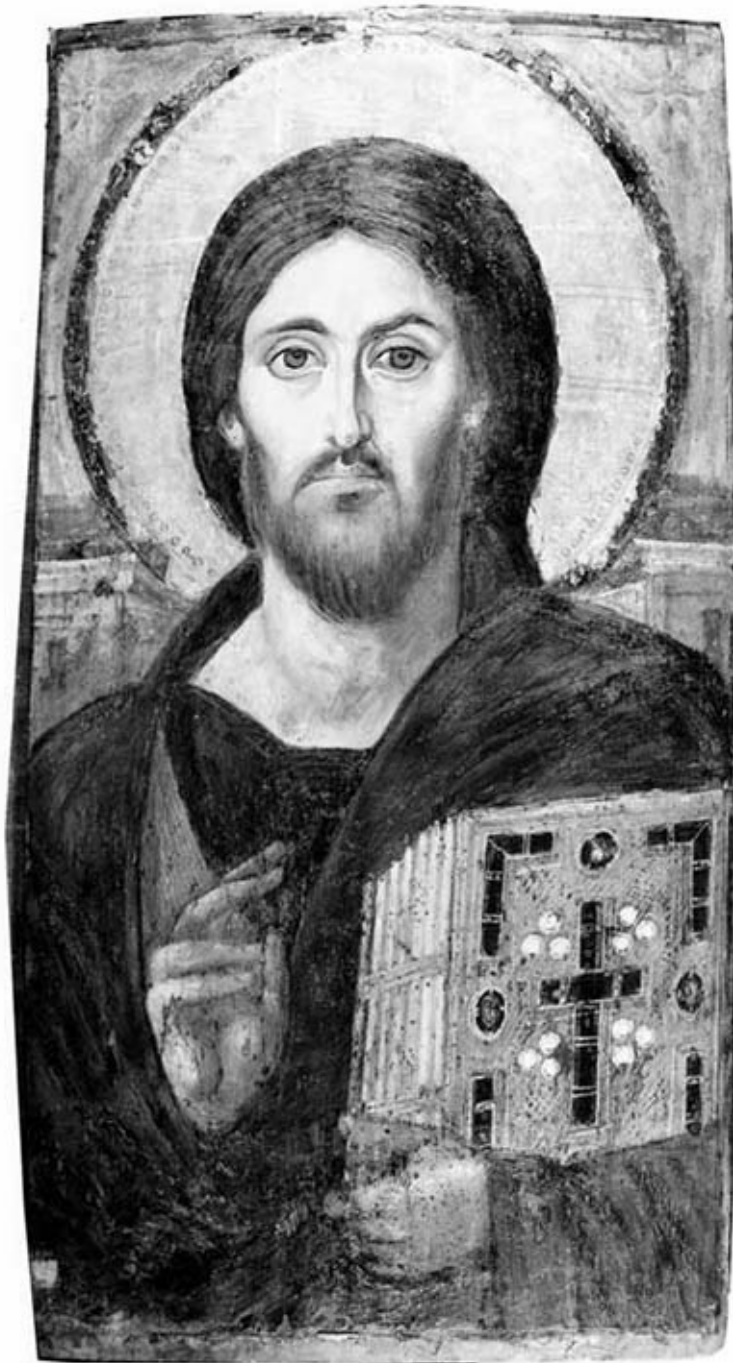




21. Arqueiro da besta, *Áustria*, c. 1430.

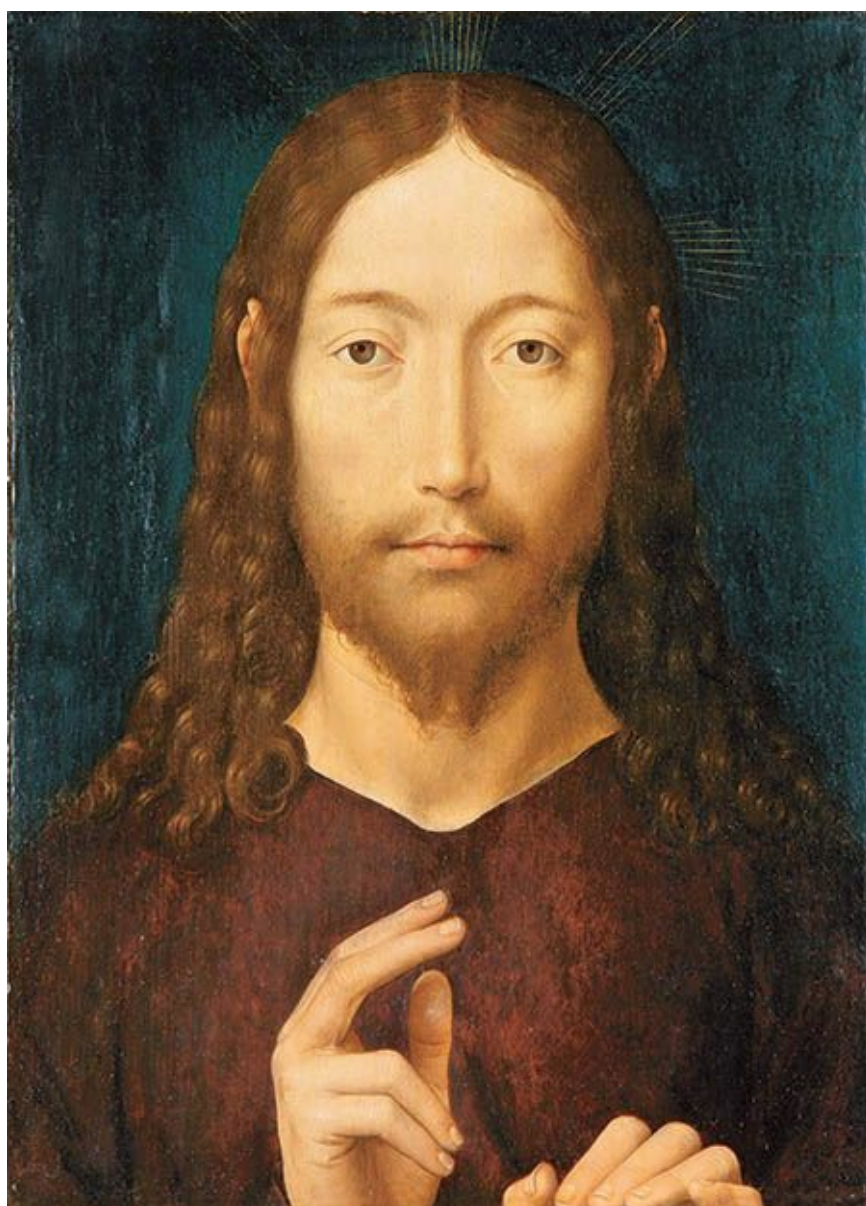


22. *Antonello da Messina, Cristo abençoando, c. 1465.*



23. Ícone de Cristo Pantocrátor, Mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai, séculos VI-VII.





24. *Hans Memling, Cristo dando sua bênção, Flandres, 1478.*



25. Michelangelo, A criação do Sol e da Lua, 1508-12  
(detalhe do teto da Capela Sistina).

Num esplêndido desenho, hoje no British Museum, o grande pintor maneirista Pontormo articulou a ideia de Michelangelo num contexto não narrativo (fig. 26). Aqui o braço projetado cria uma impressão de estreita intimidade entre a imagem do próprio pintor, vista num espelho, e aquele que vê como espectador.<sup>45</sup> Cerca de um século depois, Caravaggio reelaborou o gesto com que Michelangelo dotou Deus, o Pai, chamando Adão à vida, a fim de expressar um acontecimento diferente: são Mateus convocado pelo Filho de Deus<sup>46</sup> (fig. 27).



26. Jacopo da Pontormo, Estudo de nu, c. 1525.





27. Caravaggio, O chamado de são Mateus, 1598-1601.

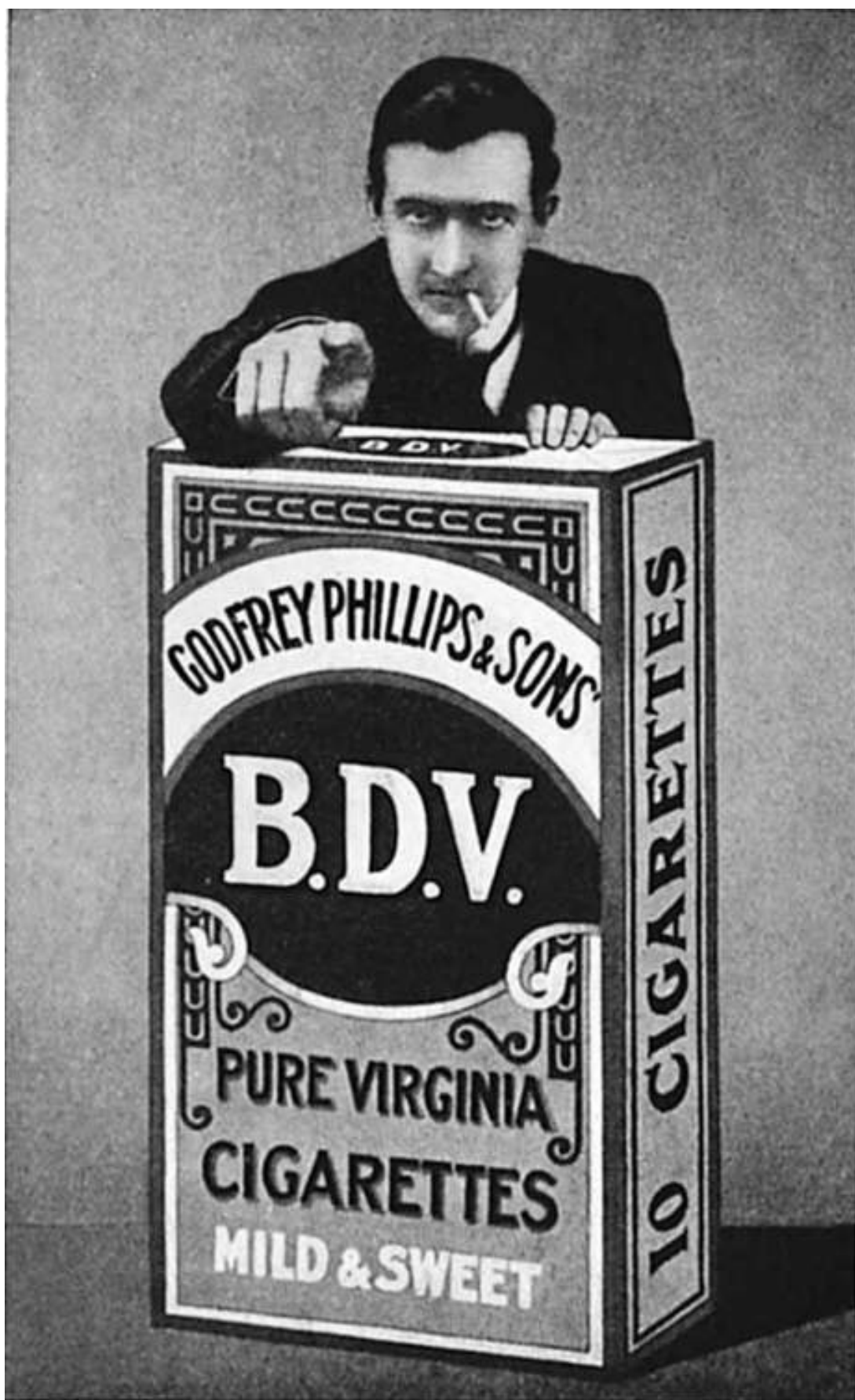
Podemos interpretar o dedo apontado de Kitchener como uma versão secularizada e escorçada do gesto horizontal de Jesus na pintura de Caravaggio? Afinal, em ambos os casos temos um chamado — um chamado às armas, um chamado religioso. No entanto, as duas imagens são tão diferentes em seu arranjo formal que se supõe que alguns (talvez muitos) vínculos se perderam nesse intervalo de tempo. Não consegui encontrá-los. Minha conclusão provisória seria a seguinte: o cartaz de Lord Kitchener pôde surgir porque duas tradições pictóricas interligadas existiam, envolvendo figuras frontais que veem tudo, bem como figuras com dedos apontados em escorço.

Todavia, esses artifícios pictóricos, por si sós, teriam sido insuficientes para gerar o cartaz de Lord Kitchener. Seu local de nascimento estava situado num ambiente visual diferente: a língua demótica da publicidade<sup>47</sup> (fig. 28).

7.

O cartaz para os cigarros Godfrey, Phillips and Sons foi reproduzido e muito elogiado num pequeno livro de H. Bridgewater, gerente de publicidade do *Financial Times*, intitulado *Advertising or the Art of Making Known: A Simple Exposition of the Principles of Advertising* [Publicidade ou a arte de tornar conhecido: Uma exposição simples de princípios da publicidade], publicado em 1910.<sup>48</sup> Bridgewater escreveu:

Acabei por encarar a guerra comercial como simplesmente um tipo mais elevado da guerra dos tempos antigos. Para competir com sucesso na guerra moderna — Comércio —, deve-se possuir os mesmos atributos que levaram os homens à vitória antigamente, ou seja, coragem, perseverança, habilidade para enfrentar dificuldades e por fim, mas não menos importante, desembaraço.<sup>49</sup>



28. Anúncio dos cigarros Godfrey Phillips, Londres, c. 1910.

Artifícios técnicos não eram menos importantes. Entre eles Bridgewater salientava “o valor da perspectiva”:

Por meio de apreciação e uso adequados da perspectiva, um artista pode retratar uma paisagem que se estende por uma grande área (possivelmente milhares de milhas quadradas) em poucas polegadas quadradas.<sup>50</sup>

Um dedo em escorço podia também demonstrar o valor da perspectiva. Um VOCÊ igualmente agressivo podia reforçar a mensagem. “O estilo ‘você’ de publicidade também cria uma grande dose de atenção”, escreveu S. R. Hall em seu *Writing an Advertisement* [Escrevendo para publicidade] (Boston, 1915):

Certos redatores eram capazes de atrair atenção e bons resultados por um vigoroso estilo de matéria dirigida ao leitor como uma carta o seria, em que o pronome “você” era livremente usado. Era “Você, caro Leitor”, “Você precisa disto” e assim por diante.<sup>51</sup>

Na capa do *London Opinion* de 5 de setembro de 1914, o retrato de Lord Kitchener feito por Alfred Leete era emoldurado por duas mensagens: “Este jornal assegura VOCÊ por mil libras”, “Cinquenta fotografias SUAS por um *shilling*”. As mesmas técnicas usadas para atingir um alvo (em sentido comercial) eram empregadas para vender a guerra. Aliás, em 1971, o Comitê para Desacreditar a Guerra — a Guerra do Vietnã — publicou apenas um cartaz, cuja imagem e legenda invertiam a mensagem de Lord Kitchener: “I WANT OUT” [Quero sair]<sup>52</sup> (fig. 29).



29. Larry Dunst, "I Want Out" [Quero sair], cartaz, Estados Unidos, 1971.  
Feito pelo Comitê para Desacreditar a Guerra.



Os desenhos semanais de Alfred Leete para o *London Opinion* tinham invariavelmente um caráter humorístico, mesmo quando lidavam com assuntos políticos.<sup>53</sup> O tom sério de seu retrato de Kitchener era bastante excepcional. Em 14 de novembro de 1914, Leete citou seu próprio trabalho, com um tom mais jocoso, ao representar Lord Kitchener no ato de pegar um jovem lendo *Football Special*, quando devia ter se apresentado como voluntário. Em 26 de dezembro, Leete contribuiu mais uma vez para a campanha de recrutamento, reelaborando de modo brincalhão o cartaz “SKEGNESS IS SO BRACING” [(a cidade litorânea de) Skegness é tão revigorante] (1908) de John Hassall, “com reconhecimento ao célebre cartaz”.<sup>54</sup>

Nesse meio-tempo, porém, o Comitê Parlamentar de Recrutamento pedira a Alfred Leete para transformar sua capa do *London Opinion* no cartaz que viria a se tornar tão famoso.<sup>55</sup> As razões para essa escolha foram salientadas várias vezes. Um escritor recentemente sugeriu que o Tio Sam, a contraparte americana de Lord Kitchener, era “uma forte figura de autoridade com a qual o espectador podia se identificar”.<sup>56</sup> Mas era possível se identificar com uma figura tão autoritária? O olhar severo, o dedo apunhalador, a perspectiva como que vista de baixo devem ter com frequência despertado uma sensação de pavor, de distância hierárquica, de submissão. Mesmo um observador sofisticado como Osbert Sitwell, que começou suas lembranças de Kitchener com um tom ligeiramente irônico, acaba por voltar, em última instância, a uma atitude quase religiosa — como se estivesse reagindo ao antigo protótipo do cartaz:

Com uma completa rigidez e solidez, [Kitchener] sentava-se ali como se fosse um deus, ligeiramente falido talvez, mas esperando confiantemente que seu domínio terrestre se revelasse [...] um olhar ligeiramente desfocado que parecia, em sua fixidez, quase possuir um poder de adivinhação [...]. E você podia, no olho do espírito, ver sua imagem estabelecida como a de um deus inglês, por nativos em diferentes pontos do Império que ele ajudara a criar e apoiar, precisamente como os imperadores romanos tinham sido antigamente adorados. Num período de poucos meses, em vários tapumes, grandes cartazes mostravam Lord Kitchener apontando para perspectivas no espaço, assim prontamente percebidos, mesmo se focalizados com incerteza, e abaixo, a legenda “Ele quer VOCÊ!”. Com frequência pensei nessa figura rígida.<sup>57</sup>

A mística imperial de Osbert Sitwell era compartilhada por observadores menos esnobes. O poder do cartaz ignorava distinções de classe — um pequeno detalhe na ampla derrota dos trabalhadores europeus.<sup>58</sup>

Mas o artifício visual escolhido por Leete podia ser desenvolvido numa direção diferente. Citarei de novo a passagem de Plínio (xxxv, 92) sobre a representação de Alexandre, o Grande, por Apeles: “Os dedos parecem se projetar da superfície, e o raio dá a impressão de estar fora do quadro”. Até aqui me detive sobretudo nos dedos projetados; fui incapaz de decidir se o arqueiro de Cusano apontando seu arco para o espectador era uma reação deliberada a Plínio. Apeles retratou Alexandre, o Grande, como Zeus: seu raio era um atributo de poder. No início do século xx, o raio mítico se tornou uma arma, um arco atualizado: um revólver (fig. 30).

“Pare! Você não pode continuar sem ter lido que a máquina de escrever Polygraph é um produto alemão de primeira classe”: essas palavras eram gritadas por um bandido montenegrino num anúncio,

de 1908 aproximadamente, de uma máquina de escrever feita por uma firma de Leipzig, Polyphon Musikwerke.<sup>59</sup>



30. Anúncio de uma máquina de escrever Polyphon Musikwerke, Alemanha, c. 1908.

O objetivo do cartaz era prender a atenção do espectador e levá-lo a parar. Nesse caso, naturalmente nenhum mecanismo de identificação estava envolvido. O bandido montenegrino não corporificava nenhuma autoridade, mas uma ameaça (jocosa). O cartaz do cigarro Phillips, elogiado pelo gerente de publicidade do *Financial Times* como uma admirável ilustração do poder de impressionar de uma vigorosa ilustração, alcançou seu objetivo ao enviar uma mensagem mais contida.<sup>60</sup>

Todavia, ambos os cartazes corporificam uma característica visualmente agressiva, relacionada com a frenética cena urbana superpovoad e tensa, onde deveriam ser vistos. Eu perguntaria se um acontecimento visual análogo, embora projetado num plano quase metafísico, poderia ter inspirado a nota que Aby Warburg escreveu em 27 de agosto de 1890: “Suposição de que o trabalho de arte é algo hostil que se move em direção ao observador”.<sup>61</sup> Cinco anos depois, os irmãos Lumière mergulham as plateias de cinema no terror, projetando sua “Chegada de um trem na estação de La Ciotat”. Figuras correndo em direção ao espectador se tornaram um aspecto recorrente dos primeiros filmes.<sup>62</sup> O cartaz de Lord Kitchener se apoiava nos mesmos artifícios visuais e era dirigido a uma audiência acostumada com o cinema e seus truques visuais sofisticados, inclusive os close-ups de Griffith. Artifícios visuais inventados por pintores helenísticos foram adaptados com êxito à vida do século xx e suas exigências. Entretanto, como Warburg veio a reconhecer quando analisou a arte da Renascença

italiana, o significado de fórmulas antigas às vezes se inverte na transmissão.

Uma assustadora ilustração dessa inversão simbólica é fornecida por um cartaz alemão feito em 1944, durante a ocupação da Ucrânia<sup>63</sup> (fig. 31). Essa horrorosa peça de propaganda nazista transformou a descoberta de uma sepultura coletiva, resultado do extermínio stalinista, num incitamento a massacrar judeus e bolcheviques. Pelo artifício visual que viemos a conhecer bastante bem, o espectador, simbolicamente afrontado e ameaçado pelo comissário judeu, é instado a uma vingança literal, reproduzindo um acontecimento com que estava perfeitamente familiarizado — um pogrom. É evidente o grande significado dessa inversão da representação perdida que Apeles fez de Alexandre, o Grande, inversão possivelmente inspirada pelo cartaz da Polyphon Musikwerke. A corporificação da autoridade e do poder legítimo foi transformada num alvo de ódio.



31. "Vinnytsa", cartaz alemão feito durante a ocupação da Ucrânia, 1944.

Esse deslocamento nos leva, mais uma vez, à recepção do cartaz de recrutamento. “O país inteiro”, escreveu um biógrafo de Kitchener, “foi logo coberto de cartazes que representavam Kitchener como o personagem Grande Irmão, com um quepe de marechal de campo, olhos hipnóticos, bigode áspero, um dedo que aponta e a legenda ‘Seu país precisa de VOCÊ’.”<sup>64</sup>

“Como o personagem Grande Irmão”: essa rápida referência a George Orwell merece um exame mais sério. Logo no início de *1984* (1949), o leitor se vê diante da descrição de

um pôster colorido, grande demais para ambientes fechados, estava pregado na parede. Mostrava simplesmente um rosto enorme, com mais de um metro de largura: o rosto de um homem de uns quarenta e cinco anos, de bigodão preto e feições rudemente agradáveis. [...] Era uma dessas pinturas realizadas de modo a que os olhos o acompanhem sempre que você se move. O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ, dizia o letrero, embaixo.<sup>65</sup>

Eric Blair, que mais tarde assumiu o nome literário de George Orwell, nasceu em 1903 na Índia. Em 1907, mudou-se com a família para a Inglaterra. O trecho que acabei de citar é obviamente baseado numa lembrança de infância dos cartazes de Kitchener espalhados por toda a Inglaterra no outono de 1914. Em 2 de outubro de 1914, Eric Blair, então com onze anos, publicou num jornal local seu primeiro trabalho, um poema patriótico cujo final fazia eco ao apelo de Kitchener:

*Awake! Young Men of England,  
For if, when your Country's in need  
You do not enlist by the thousand,  
You truly are cowards indeed.*\*\*\*

Dois anos depois, Blair publicou outro poema, intitulado “Kitchener”, para lamentar a morte do marechal de campo.<sup>66</sup>

Não há necessidade de lembrar o papel desempenhado no romance pela imagem do Grande Irmão, seja como um cartaz, seja a partir da tela de televisão.<sup>67</sup> À luz do que eu disse até aqui, é impossível não ver nessa passagem um eco distante (mas distinto) do que Plínio afirma sobre a imagem de Minerva, “que via o espectador independentemente de onde ele estivesse olhando”. O eco é direto ou indireto? Uma resposta a essa pergunta deveria levar em conta outra passagem de *1984*:

Um novo pôster surgira de repente nas ruas de Londres. Não tinha dizeres e mostrava simplesmente a figura monstruosa de um soldado eurasiiano de três ou quatro metros de altura, avançando com um rosto mongólico desprovido de expressão, botas imensas, apontando uma metralhadora que apoiava no quadril. Onde quer que você se posicionasse com relação ao pôster, o cano da metralhadora, ampliado pela perspectiva, parecia estar sempre apontando para você. O pôster fora colado em todos os espaços disponíveis de todas as paredes da cidade, suplantando em número os retratos do Grande Irmão.<sup>68</sup>

Esse soldado eurasiiano é inegavelmente um vínculo a ser acrescentado à série de imagens provenientes da pintura de Apeles, “representando Alexandre, o Grande, segurando um raio”. Orwell pode ter conhecido a passagem de Plínio. Há, porém, outra possibilidade, mais intrigante: a de que Orwell, ao pôr lado a lado o Grande Irmão e o soldado eurasiiano, a imagem de autoridade que tudo vê e a imagem agressiva de ameaça, estava de fato revelando a polaridade oculta subjacente a essa imagem primeva altamente carregada, a figura que encara o espectador. Todavia, como lembrarão os leitores de *1984*, a guerra contra a Eurásia é um acontecimento encenado. Como o cartaz de Kitchener

que obliterava o general, a guerra televisionada é mais autêntica que a real. O Grande Irmão provavelmente não existe: ele é um nome, um rosto, um slogan — como um cartaz que anuncia uma marca comercial. Em 1949, quando foi publicado pela primeira vez, *1984* foi lido como um livro da Guerra Fria; suas referências ao terror stalinista pareciam evidentes por si só. Meio século depois, a descrição de uma ditadura baseada em mídia eletrônica e controle psicológico pode ser facilmente aplicada a uma realidade diferente, não de todo impossível.

11.

O cartaz de Lord Kitchener (fig. 15) nos levou às lembranças de infância de Eric Blair. Não há necessidade de insistir na relevância histórica de memórias, campo de pesquisa que Raphael Samuel vigorosamente adotou. Memórias são a matéria da história, em especial para uma revista como *History Workshop*, cujo objetivo tem sido tornar as fronteiras dos historiadores profissionais mais próximas das vidas das pessoas. Esse é um objetivo com que tenho profunda afinidade. Todavia, a história — história como escrita histórica — é coextensiva à memória? Apesar da eloquência dos argumentos de Samuel nessa questão, sinto-me mais próximo daqueles que, seguindo Maurice Halbwachs, insistem em salientar a diferença entre memória e história.<sup>69</sup> O estudo de caso que acabo de lhes apresentar pode lançar alguma luz sobre essa diferença. Para decifrar as mensagens subliminares transmitidas pelo cartaz de Lord Kitchener, precisamos de uma visão mais distanciada, uma perspectiva deslocada no tempo, uma distância crítica: atitudes certamente nutridas pela memória, mas que são independentes dela.

---

\* Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

\*\*O texto em inglês desta citação reproduz uma linguagem oral carregada de peculiaridades e imprecisões. (N. T.)

\*\*\* Despertem! Rapazes da Inglaterra/ Pois se, quando seu País precisa,/ Vocês não se alistam aos milhares,/ Vocês na verdade são mesmo covardes.

## 4. A espada e a lâmpada: Uma leitura de *Guernica*\*1

1.

O fotógrafo húngaro Brassai certa vez perguntou a Pablo Picasso por que ele inscrevia obsessivamente uma data em cada trabalho. Picasso respondeu:

Por que você acha que faço isso? Porque não é suficiente conhecer as obras de um artista — é também necessário conhecer quando ele as fez, por que, como, em que circunstâncias [...]. Algum dia haverá sem dúvida uma ciência — pode ser chamada de ciência do homem — que procurará saber mais sobre o homem em geral por meio do estudo do homem criativo. Com frequência penso sobre esse tipo de ciência, e quero deixar para a posteridade uma documentação tão completa quanto possível. É por isso que ponho uma data em tudo que faço.<sup>2</sup>



32. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937.

Esse diálogo, segundo as *Conversas com Picasso*, de Brassai, aconteceu em 6 de dezembro de 1943, mais de seis anos depois de Picasso ter terminado *Guernica* (fig. 32), a mais documentada pintura não apenas da carreira de Picasso, mas provavelmente da história da arte ocidental.<sup>3</sup>

Tendo em vista a excepcional quantidade de testemunhos datados referentes à sua gênese e evolução, *Guernica* constitui um caso ideal para se formularem as questões, levantadas por Picasso, sobre “por que, como, em que circunstâncias” essa obra de arte foi feita.<sup>4</sup> Um exame do processo que gerou uma das primeiras representações do bombardeio em massa de civis — essa novidade da guerra moderna — também pode lançar luz sobre a surpreendente observação de Picasso de que uma investigação relativa ao “homem criativo” pode ser válida para o estudo do “homem em geral”.<sup>5</sup>

2.

Começemos pelas circunstâncias políticas. *Guernica* foi mostrado pela primeira vez em 1937, em

Paris, na Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne.<sup>6</sup> O panorama da Exposição era dominado pelos pavilhões alemão e soviético — duas enormes construções na margem direita do Sena, uma em frente à outra, dos dois lados do eixo que ia do Palais de Chaillot à Torre Eiffel.<sup>7</sup> Uma publicação oficial feita pelo governo alemão apresentava os dois pavilhões como “*zwei Weltanschauungen*” [duas visões do mundo] (fig. 33).<sup>8</sup>

Todavia, em 1937 a competição ideológica entre os dois regimes se transformara num confronto político e mesmo militar. Por quase um ano o governo republicano espanhol, com a ajuda da União Soviética, assim como das Brigadas Internacionais e dos governos da França e do México, vinha combatendo o exército insurgente liderado por Francisco Franco, que era apoiado pela Alemanha nazista e pela Itália fascista. A pintura de Picasso, exposta com destaque no pavilhão espanhol, comemorava um acontecimento sanguinolento dessa guerra civil: o bombardeio da pequena localidade basca de Guernica por um enxame de aviões alemães (e alguns italianos) — a chamada Legião Condor — em 26 de abril de 1937. A localidade fora arrasada; cerca de 2 mil civis haviam sido mortos.

3.

O enorme impacto de *Guernica* de Picasso na imaginação do século xx é bem conhecido. A pintura é amplamente encarada como um manifesto antifascista — um raro exemplo de uma grande obra de arte que transmite com sucesso uma mensagem política.

Mas a mensagem de *Guernica* será realmente tão clara por si só?

Num ensaio intitulado “O confronto político das artes na Exposição Universal de Paris de 1937”, o historiador da arte Otto K. Werckmeister opunha o modernismo — a arte das democracias liberais — ao frio classicismo apoiado pelos regimes totalitários, como a Alemanha nazista e a União Soviética. “O pavilhão espanhol com o mural de Picasso”, segundo Werckmeister, entra nesse conjunto de relações como “uma antítese deliberada, uma afirmação da liberdade política expressa por um desafio através da arte moderna feito a regimes que estavam empenhados numa política de supressão da arte moderna em seus próprios países.” Não preciso salientar os plurais: “regimes”, “países”. Werckmeister via *Guernica* essencialmente como uma declaração sobre o papel da arte moderna no mundo moderno. Por meio dessa obra, Picasso teria investido não somente contra o fascismo, mas contra o totalitarismo em geral — ou seja, tanto a Alemanha nazista quanto a União Soviética, que estavam direta e indiretamente combatendo uma à outra na Espanha. E a oposição de Picasso teria sido inteiramente em nome da democracia liberal, o único regime político não abertamente hostil à arte moderna: “O mural de Picasso é um exemplo da arte moderna, como declaração livre e pessoal, sem orientação de qualquer órgão governamental e sem manifesta preocupação com uma compreensão pelas massas”. Werckmeister, em sua conclusão, elaborou e expôs com precisão essa observação crítica, ressaltando a atitude supostamente elitista de Picasso: “*Guernica* veio a ser um testemunho do compromisso intrínseco da arte moderna com a liberdade e a democracia. Esse foi o momento em que a arte moderna começou a ser promovida como o veículo ambíguo da opinião livre”.<sup>9</sup>





33. Heinrich Hoffmann, Dois prédios, duas visões da vida, 1937.

A argumentação de Werckmeister reformulava, ainda que de uma perspectiva diferente, um comentário que Anthony Blunt fizera cinquenta anos antes num artigo sobre a Exposição Internacional publicado no *Spectator* de 6 de agosto de 1937. Depois de mencionar o “grande mural do pavilhão da Espanha que Picasso dedicou ao povo espanhol em memória de Guernica”, Blunt escreveu:

O gesto é bonito, e mesmo útil, na medida em que mostra a adesão de um eminente intelectual espanhol à causa de seu governo. Mas a pintura é decepcionante. Fundamentalmente, é a mesma coisa que as cenas de corridas de touros de Picasso. Não é um ato de lamento público, mas a expressão de uma ideia própria inusitada que não dá mostra de que Picasso tenha percebido a significação política de Guernica. O povo espanhol ficará grato pelo apoio de Picasso, mas não será consolado pela pintura.<sup>10</sup>

À luz da recepção posterior de *Guernica*, a negação de sua relevância política por esse jovem e intransigente historiador marxista da arte parece quase ridícula. (Posteriormente Blunt mudou por completo sua opinião sobre o valor político e artístico do mural.)<sup>11</sup> Seria possível, porém, objetar que o sucesso de *Guernica*, ao transformar a pintura num ícone, obscureceu seu significado. Hoje, parte do choque inicial provocado por *Guernica* se desfez, como nos lembra a mudança da inflamada observação de Blunt de que *Guernica* não era “um ato de lamento público, mas a expressão de uma ideia repentina particular” para a tranquila caracterização que Werckmeister fez do mural como uma “declaração livre e pessoal [...] sem manifesta preocupação para com uma compreensão pelas massas”. Para ter uma ideia de seu impacto inicial, precisamos examinar o contexto em que *Guernica* foi mostrado pela primeira vez.

4.

Em seu artigo no *Spectator*, Blunt observou que no dia da inauguração da Exposição Internacional, só os pavilhões dos “Estados totalitários” — Itália, Alemanha e União Soviética — estavam prontos.<sup>12</sup> Os três pavilhões compartilhavam um idioma arquitetônico classicizante,<sup>13</sup> embora essa linguagem permitisse um espectro de opções, já que cada um deles tinha implicações ideológicas diferentes. Para o pavilhão alemão, quadrangular e relativamente estático, que era encimado por uma grande escultura de uma águia segurando uma suástica em suas garras, Albert Speer, que sonhava em “se tornar um

segundo Schinkel”, usou um vocabulário solene e imponente, perto do estilo neoclássico simplificado dos templos de Ewige Wache em Munique, e em última instância inspirado pelo estilo dórico de que Hitler tanto gostava (figs. 33-5).<sup>14</sup> Centrados na disciplina, na hierarquia e na guerra, os dórios havia muito tinham sido percebidos, por um público amplo e culto, como uma sociedade essencialmente autoritária. Num famoso ensaio publicado em 1934, Gottfried Benn usou o estilo dórico como uma metáfora assustadora e profundamente ambivalente para a Alemanha nazista.<sup>15</sup>



34. *Heinrich Hoffmann, Ewige Wache, c. 1934 [demolido em janeiro de 1947].*



35. Heinrich Hoffmann retratando Albert Speer e Adolf Hitler com uma maquete do pavilhão alemão, c. 1937.

Uma nota diferente e mesmo antitética era dada, no arranhado idioma classicizante, pelo dinâmico e progressivamente escalonado pavilhão soviético de Boris Iofan. Ele culminava na escultura de Vera Mukhina *Operário e camponesa de kolkhoz* (fig. 36), com cerca de 25 metros. Fazendo eco ao gesto dos tiranicidas Harmódio e Aristogíton (fig. 37), cuja estátua era venerada na antiga Atenas, Mukhina sugeria que o regime soviético, baseado na aliança entre camponeses e trabalhadores, não somente levava à perfeição a tradição democrática grega, mas também superava suas limitações de classe e gênero.<sup>16</sup>

Em frente ao pavilhão alemão, do outro lado do Sena, o pavilhão italiano projetado por Marcello Piacentini falava o idioma classicizante com sotaque latino, combinando elementos reminiscents da Roma clássica, da Renascença e do estilo internacional. Sobre uma plataforma à esquerda da entrada ficava uma escultura, com cerca de seis metros, de Giorgio Gori, *O espírito do fascismo* — uma fraca imitação de *Gattamelata*, a estátua equestre em bronze feita por Donatello em 1447 para a Piazza del Santo, em Padova, a qual, por sua vez, fora inspirada pela estátua equestre em bronze do século II do imperador romano Marco Aurélio.<sup>17</sup>

Esses três pavilhões foram completados em 24 de maio de 1937. O pavilhão espanhol — um exemplo elegante e discreto de arquitetura funcionalista — foi inaugurado em 12 de julho.<sup>18</sup> Inicialmente, a contribuição de Picasso para a ornamentação do pavilhão deveria ser bastante modesta. O texto sobre o pavilhão espanhol no catálogo oficial da Exposição Internacional, provavelmente preparado com muita antecedência, mencionava Picasso entre os “colaboradores artistas” espanhóis, ao lado de Joán Miró e Alberto Sánchez Pérez, mas somente para “esculturas exteriores”. De fato, duas obras de Picasso em cimento não pintado foram mostradas do lado de fora do pavilhão. *Cabeça de mulher com chignon* (1932; cimento, Antibes, Museu Picasso) foi instalada à esquerda da fachada principal (oeste), e *Mulher com vaso* (1933; cimento, Antibes, Museu Picasso) foi disposta no lado sul, perto do pavilhão polonês; duas outras cabeças em cimento, bem como um pequeno nu em bronze, foram mostradas no interior, no terceiro andar do pavilhão.<sup>19</sup>

Por fim, porém, as autoridades espanholas queriam um envolvimento mais visível. No início de 1937, Picasso concordou em pintar um mural especialmente para o pavilhão, pelo qual recebeu

(detalhe revelado apenas depois de sua morte) 150 mil francos — uma soma considerável.<sup>20</sup> Segundo as lembranças de Josep Lluís Sert, o principal arquiteto do pavilhão espanhol,

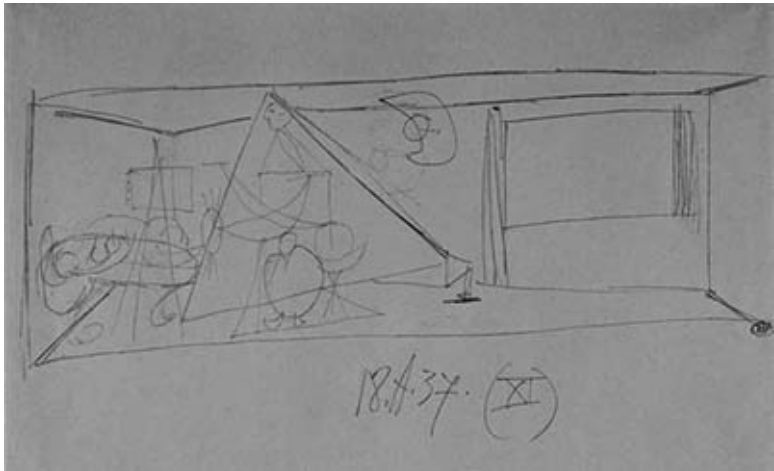
certo dia, recebemos as medidas da parede que tínhamos reservado para seu [de Picasso] quadro e as discutimos. Ele disse que o quadro não se estenderia por todo o comprimento do pavilhão; a altura era pequena e ele queria que a pintura tivesse certas proporções. Prometeu que o trabalho seria completado, mas até o último momento duvidamos de que ele fosse realmente fazê-lo. Mas Picasso sempre gostou de manter seus planos em segredo enquanto fazia seus quadros.<sup>21</sup>



36. *Vera Mukhina*, Operário e camponesa de kolkhoz (Rabochii i Kolkhoznitsa), 1937.



37. Os tiranicidas se preparando para matar o tirano Hiparco: Harmódio e Aristogíton. *Réplica romana (117-38 d.C.) do original grego em bronze (480-470 a.C.).*



38. Pablo Picasso, O estúdio: o pintor e seu modelo, 18 de abril de 1937.

Sert supunha que “a pintura” fosse *Guernica*. No entanto, uma série de doze esboços revela que Picasso inicialmente escolheu o pintor e seu modelo (fig. 38) como tema do mural. A forma alongada dos esboços subsistentes, cujas proporções estão muito próximas das de *Guernica*, é certamente compatível com o relato de Sert.

O pintor e seu modelo é um “tema inteiramente apolítico”, observou um estudioso.<sup>22</sup> Seria possível objetar que no passado — por exemplo, na grande, famosa e enigmática tela de Gustave Courbet *O estúdio do pintor* (1855; Paris, Museu d’Orsay) — o estúdio fora considerado um espaço simbólico, aberto ao mundo externo, incluindo o universo da política.<sup>23</sup> Picasso poderia ter desenvolvido seu tema nessa direção. Ou, ao contrário, poderia ter enfatizado a dimensão autorreflexiva e fechada do estúdio, possivelmente como um tranquilo desafio às declarações grandiloquentes feitas por alguns dos pavilhões mais destacados da Exposição Internacional. Nunca saberemos. Em 28 de abril a imprensa parisiense anunciou a notícia do bombardeio de Guernica, que ocorrera dois dias antes. Em 1º de maio, Picasso fez o primeiro esboço para *Guernica* (fig. 39).



39. Pablo Picasso, esboço para Guernica, 12 de maio de 1937.



A relação entre os esboços para *O estúdio: o pintor e seu modelo* e aqueles para *Guernica* tem sido discutida com frequência, sobretudo em termos de conteúdo.<sup>24</sup> Para mim, a conexão formal parece mais reveladora. O gesto do pintor que olha para seu modelo (ver fig. 38) é claramente reduplicado em *Guernica* pela mulher que segura um lampião (fig. 40), cujo gesto, por sua vez, reduplica o do pintor em atividade (fig. 41).<sup>25</sup>



40. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937 (detalhe).

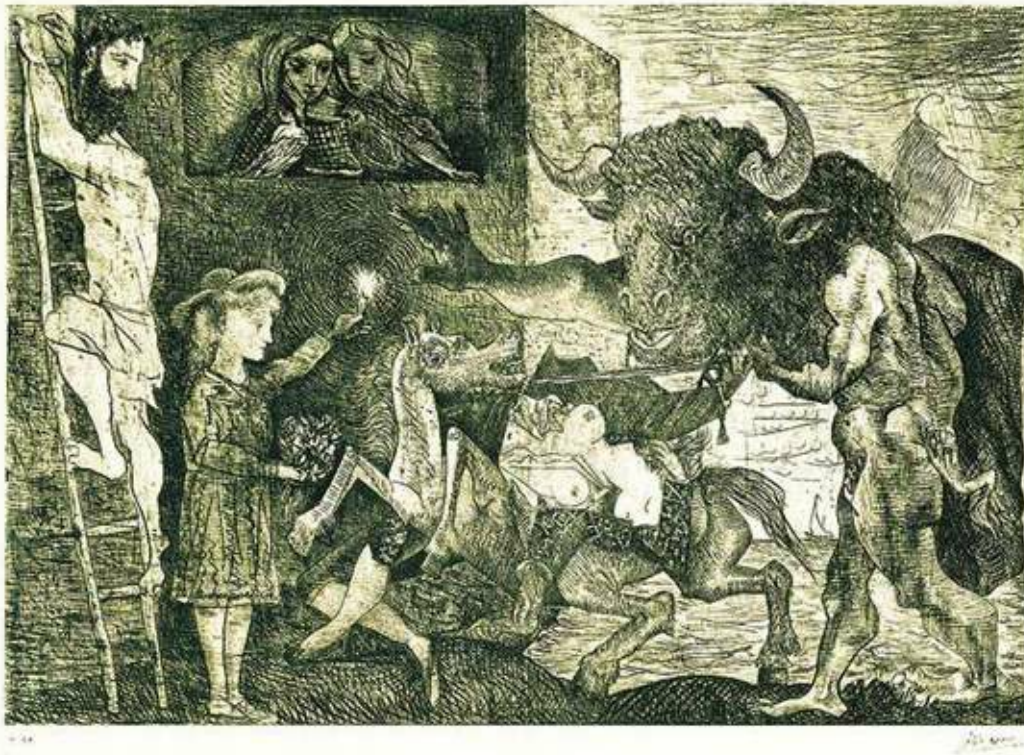
Essas comparações são indiretamente apoiadas por comentários feitos pelo arqueólogo clássico Otto J. Brendel num ensaio que possivelmente é o melhor já escrito sobre *Guernica*. Referindo-se à mulher que segura o lampião como “uma das ideias germinantes de toda a composição”, Brendel a relacionou com alguns exemplos anteriores do que poderíamos chamar, fazendo eco a uma conhecida observação de Carl Einstein, a “mitologia particular” de Picasso.<sup>26</sup> No entanto, comparada com as mulheres que observam citadas por Brendel (ver, por exemplo, fig. 42), a mulher que segura um lampião em *Guernica* parece pertencer a uma esfera menos privada — impressão transmitida por seu gesto clássico. Diz, mais uma vez, Brendel:



41. Dora Maar, Picasso pintando em seu ateliê, 1937.

Símbolos verdadeiros têm longa vida e, como os sonhos, adaptam-se a muitas situações diferentes. Nesse sentido, eu diria que em *Guernica* a mulher com o lampião substitui o observador das composições anteriores. Ela desempenha as mesmas funções. No contexto de *Guernica*, ela é uma exceção até estilisticamente [...]. A própria mulher parece uma antiga máscara de tragédia [...]. Ela assume o papel do coro numa tragédia grega.<sup>27</sup>

Ela também assume o papel do pintor. Em 1963, o escritor francês Michel Leiris, que estava entre os amigos mais próximos de Picasso, escreveria em seu diário: “Parece evidente que a pintura — o ato de pintar — é para P[Picasso] o mais importante de todos os temas”.<sup>28</sup> Leiris explicava que estava se referindo ao fascínio de Picasso pelos quadros dos outros, atestado por seus numerosos pastiches, reelaborações e assim por diante. Todavia, as palavras de Leiris têm outras implicações. Para Picasso, o ato de pintar podia ser uma metáfora para o ato de amar, ou — como em *Guernica* — para o ato de conhecer.



42. Pablo Picasso, Minotauromaquia, 23 de março de 1935.

6.

Numa entrevista citada com frequência, publicada dois anos antes de pintar *Guernica*, Picasso disse:

No passado, os quadros avançavam para o término por estágios. Cada dia trazia algo de novo. Um quadro era uma soma de acréscimos. Em meu caso, um quadro é uma soma de destruições. Faço um quadro — depois o destruo. No final, porém, nada está perdido: o vermelho que tirei de um lugar aparece em algum outro.

Seria muito interessante preservar fotograficamente não os estágios, mas as metamorfoses de um quadro. Possivelmente se descobriria então o caminho seguido pelo cérebro ao materializar um sonho. Mas há algo de muito estranho — observar que no fundo um quadro não muda, que a primeira “visão” permanece quase intacta, a despeito das aparências.<sup>29</sup>



Os esboços de Picasso, bem como as fotografias de Dora Maar que registram as metamorfoses de *Guernica*, confirmam que a “primeira ‘visão’”, rascunhada em 1º de maio, de fato permaneceu “quase intacta” até o fim (ver figs. 32 e 39).

Todavia, o “quase” é importante. Vejamos inicialmente um pequeno detalhe no primeiro esboço: um objeto sobre o lombo do touro que foi interpretado como um pássaro.<sup>30</sup> Eu preferiria lê-lo como um par de *banderillas*, o que seria coerente com a ideia de que o plano de Picasso para *Guernica* envolvia inicialmente uma corrida de touros, mas eu não insistiria nessa interpretação. Mais importante é que Picasso, no segundo esboço para *Guernica* —datado, como o anterior, de 1º de maio—, tenha começado a mudar, ou especificar, o objeto sobre o lombo do touro. Independentemente do que ele tenha sido, tornou-se um cavalo alado da antiga mitologia grega, Pégaso (fig. 43).

Esse cavalo alado não sobreviveu à *destructio destructionum* de Picasso — não está na pintura concluída —, mas sua presença efêmera cria uma reação em cadeia. Em 1º e 2 de maio, Picasso fez dois outros esboços do conjunto, ambos esmeradamente executados em madeira. O primeiro desenho tinha vários elementos clássicos, inclusive um pequeno cavalo alado que saía da barriga de um cavalo ferido. O segundo desenho omitia o cavalo alado e o elmo; a lança se transforma numa vara de picador e a cena se torna inequivocamente uma corrida de touros.

Picasso estava claramente avaliando versões alternativas distintas pela presença ou ausência de elementos clássicos. Pode-se indagar se a atmosfera da segunda versão, a da corrida de touros, poderia ter sido mais frenética, como parece sugerir o contraste entre o touro que salta e, na versão anterior e classicizante, o touro solene e fixo. Um novo esboço do conjunto, datado de 9 de maio, que incluía detalhes dramáticos como a mulher que avança à direita, parece mostrar que Picasso estava se inclinando para a versão moderna. Na pintura final, porém, os detalhes classicizantes vêm à tona de novo, na espada quebrada e na figura do guerreiro prostrado.

A permanência estrutural da visão mencionada por Picasso é inegável. Mas foi acompanhada por um processo que envolvia incertezas, explorações, escolhas.

7.

Para decifrar essas pesquisas, temos de compreender por que Picasso incluiu uma alusão à antiga mitologia grega — Pégaso, o cavalo alado — numa pintura que celebrava um acontecimento moderno. Blunt observou que o cavalo alado era uma autocitação. Aparecera em *Sonho e mentira de Franco*, a série de gravuras contra Franco que Picasso fez em 1937. Talvez seja mais importante o fato de o cavalo alado ter aparecido vinte anos antes, na grande cortina de abertura do balé *Parade* que Picasso pintou quando estava em Roma, em 1917. *Parade*, para o qual Jean Cocteau escreveu o roteiro e Erik Satie compôs a música, foi estreado pelo Ballets Russes de Serge Diaghilev em Paris no final desse ano.<sup>31</sup>

A cortina de *Parade* teve um impacto duradouro no trabalho de Picasso, em especial nas composições grandes ou particularmente ambiciosas.<sup>32</sup> Todavia, a natureza desse impacto precisa de

algum esclarecimento. Durante certo período, os contatos intelectuais e artísticos de Cocteau com Picasso parecem ter sido muito frutíferos para ambos. Pode-se perguntar, por exemplo, se *le rappel à l'ordre* (o chamado à ordem) — o *mot d'ordre* (palavra de ordem) artístico que Cocteau usaria como título para a influente coletânea de ensaios que publicou em 1923 — teve origem na viagem a Roma que Cocteau e Picasso fizeram juntos em 1917.<sup>33</sup> Em Roma, Picasso fez um retrato de Cocteau que ressaltaria sua novidade estilística, rejeitando corretamente as referências a Jean-Auguste-Dominique Ingres que foram feitas quanto a este e a desenhos similares.<sup>34</sup> De fato, o retrato exibe uma elegância quase cubista revestida de uma feição arcaica grega tal como destilada por Ingres (figs. 44, 45).<sup>35</sup>

A relevância desse desenho foi logo notada por um crítico, ninguém menos que Marcel Proust, numa passagem que, se não estou enganado, escapou à atenção dos estudiosos de Picasso. Jacques-Emile Blanche, o artista e historiador da arte que pintou o retrato de Proust, publicou o primeiro volume de suas memórias em 1919. A introdução de Proust a esse volume contém uma inesperada e sobretudo rebuscada digressão. Depois de comparar Blanche a Eugène Fromentin, que também fora tanto pintor quanto escritor, Proust observava que Fromentin, em seu *Les maîtres d'autrefois: Belgique-Hollande* [Os mestres do passado: Bélgica-Holanda], nem mesmo mencionava o maior pintor holandês, Jan Vermeer. Então Proust voltava a Blanche — de fato, a Cocteau: “Certamente Blanche, como Jean Cocteau, faria justiça ao grande, ao admirável Picasso, que concentrou todos os aspectos de Cocteau numa imagem que, por sua nobre rigidez, faz parecer um pouco apagadas todas as minhas lembranças dos mais encantadores Carpaccio de Veneza”.<sup>36</sup> Picasso como Vermeer, o maior entre seus pares. Isto era de fato um grande elogio — bem como uma prova da espantosa capacidade de Proust de ficar a par dos novos acontecimentos artísticos.

A Cocteau  
son portrait à Rome 1917  
Picasso Amanda Le Biquet



44. Pablo Picasso, Jean Cocteau, 1917.





45. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Virgílio lendo a Eneida para Augusto, Otávia e Lívia, ou “Tu Marcellus eris...”, c. 1819 (fragmento).

Todavia, essa ênfase na rigidez estilística do desenho é ainda mais importante. Encontra-se a mesma característica no surpreendente retrato que Picasso fez de Ígor Stravínski (fig. 46), também realizado em Roma em 1917, quando se conheceram;<sup>37</sup> e ambos os retratos antecipam obras posteriores de Picasso, como as *Três mulheres na fonte* (1921; Nova York, Museu de Arte Moderna) e *Mãe e filho* (fig. 47). De modo mais indireto, os retratos parecem antecipar a visão da Grécia arcaica que inspirou *Oedipus Rex*, a “ópera-oratório” criada em 1925 por Stravínski e Cocteau. Em 1928 Ernst Bloch atacou *Oedipus Rex*, e a rigidez da obra era seu alvo:

Essa rigidez é o tributo do Stravínski posterior à reação de Paris, de fato à estabilização capitalista do mundo; daí também deriva aquilo que é chamado o “objetivismo” dessa música. Trata-se da enfática alienação de toda psicologia, mas também de tudo que é

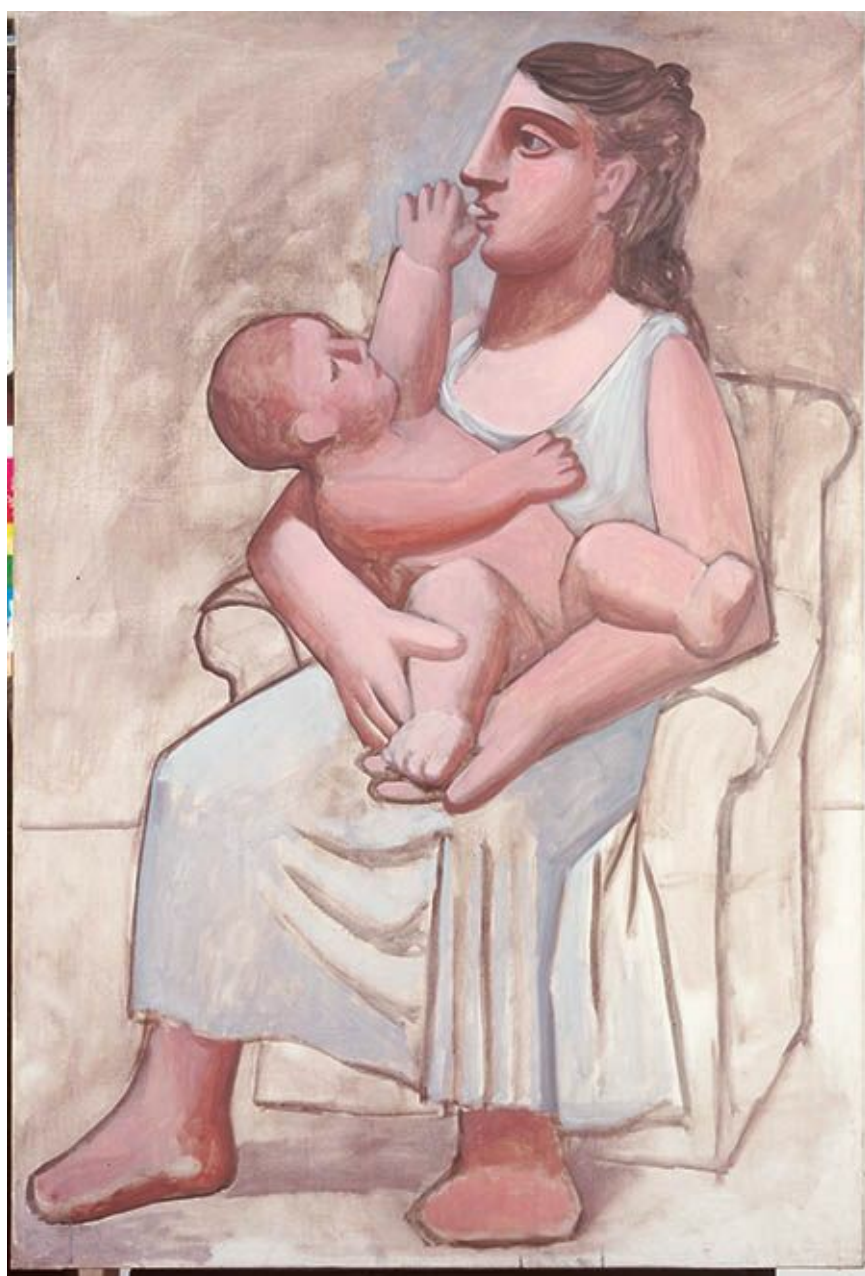


humano [...]. O texto latino de Cocteau, acrescentando ainda elementos de fascismo bastante diferentes, de fato quase misteriosos [...]. Picasso, Stravínski, Cocteau se tornaram, ao abordar a forma antiga, uma tríade e a última sedução da “proporção” que o estrato superior da burguesia produziu na undécima hora.<sup>38</sup>

Por fim, Bloch mudaria sua opinião a respeito de Picasso, e em especial sobre *Guernica*. No entanto, esse ataque nos lembra que, nas décadas de 1920 e 1930, o uso de uma linguagem clássica (ou neoclássica) era uma questão altamente política para a esquerda, em especial para a esquerda não comunista. Em 1932, por ocasião do centenário da morte de Goethe, Carl Einstein desencadeou um ataque violento contra o classicismo.<sup>39</sup> O alvo imediato do artigo de Einstein era a crescente hostilidade contra a vanguarda artística e intelectual, o que constituía um aspecto proeminente da política de Stálin para a cultura. Einstein rejeitava o apelo ao “humanismo” feito por Anatóli Lunacharski, comissário soviético para a educação entre 1917 e 1929, afirmando que “em nenhum lugar se faz qualquer menção às forças irracionais. Pelo contrário, temos aqui um historicismo barato e raso e uma mania cultural”.<sup>40</sup>



46. *Pablo Picasso, Ígor Stravínski, 1917.*



47. Pablo Picasso, Mãe e filho, 1921.

Ao atacar Goethe — ou seu clichê —, Einstein adotou tom semelhante:

Esse otimista [Goethe] nunca compreendeu que a cognição é uma forma de destruição, um processo de morte, e não lhe ocorreu olhar para a cognição do ponto de vista da morte, como um meio para a destruição do real, uma defesa contra a pressão caótica do mundo. A cognição, como toda forma, é um processo de morte, e significa antes de tudo uma diminuição dos contatos de vida, a eliminação da realidade convencional, a fim de criar um novo mito, que é nossa realidade mais forte.<sup>41</sup>

Ao enfatizar a necessidade de novos mitos, Einstein implicitamente se referia ao trabalho de Picasso, um artista que desempenhou em seu espírito o papel de um anti-Goethe. Um ano antes, Einstein comentara as obras de Picasso de 1928 nos seguintes termos:

O que Picasso estava criando aqui era uma série de imagens figuradas, criaturas de uma mitologia formal [...]. As visões em sua imediaticidade parecem profundamente distantes do lugar-comum e da imitação. Pois essas imagens derivam de reinos psíquicos ainda indomados e ultrapassam os cálculos da razão. Os velhos símbolos — a estaca, o crânio, a casa e o útero — são aqui redescobertos.

[...] Picasso percebeu que a imagem autônoma postula a morte da realidade. No entanto, a realidade é assim reforçada, à medida que novas massas de imaginação são projetadas nela.<sup>42</sup>

Einstein atuava em grupos antifascistas muito antes de aderir às Brigadas Internacionais na Guerra Civil Espanhola (suicidou-se em 1940, após a derrota da França), e foi um dos primeiros estudiosos europeus a abordar em profundidade a arte africana. Assim, sua ênfase na irracionalidade e na necessidade de novos mitos, bem como seu ataque ao classicismo burguês de Goethe e Lunacharski, tinham implicações artísticas e políticas. Em certo sentido, Einstein antecipou a proposição de Thomas Mann, feita em 1942 ao comentar seu próprio romance *José e seus irmãos* (1933-6), de que o mito deveria ser retirado das mãos do fascismo,<sup>43</sup> embora de um ponto de vista diferente, até mesmo oposto (tanto a rejeição de Goethe quanto o elogio de Picasso teriam horrorizado Mann). No entanto, a solução de Picasso para o problema da realidade convencional, como o próprio Einstein salientou, dependia de uma “mitologia privada”. O pintor e seu modelo, a ideia inicial de Picasso para o mural do pavilhão espanhol, era um tema rico em associações privadas. Sua decisão de celebrar um acontecimento público provavelmente forçou Picasso a incluir elementos extraídos de uma linguagem pública e amplamente partilhada — ou seja, a mitologia clássica.<sup>44</sup>

8.

Até aqui me detive nos detalhes classicizantes — o cavalo alado, o elmo, a espada quebrada. Porém, observou-se há algum tempo que a própria estrutura do mural tem conotações clássicas. Em 1946, A. H. Barr Jr. escreveu:

A composição é claramente dividida no meio; e as metades são cortadas por diagonais que, juntas, formam um evidente triângulo em forma de empena — começa com a mão à esquerda, o pé à direita, e culmina no alto da lâmpada no centro —, um triângulo que sugere a composição de frontão de um templo grego.

Essa observação inspirou a definição que Clement Greenberg deu a *Guernica*: “uma cena de batalha de um frontão que foi achatado sob um rolo compressor a vapor defeituoso”.<sup>45</sup>

O surgimento dessa composição pode ser seguido nos esboços para *Guernica*. Depois do

aparecimento em 1º e 2 de maio das versões alternativas do conjunto — a versão com o soldado de elmo, a outra com o picador —, ocorreu um hiato de uma semana. Em 8 de maio, Picasso começou a trabalhar de novo em seu mural, criando uma série de esboços cujas proporções alongadas estavam perto daquelas da pintura final.<sup>46</sup> Além dos esboços relacionados com o cavalo, o touro e assim por diante, surgiu uma nova figura: uma mulher que segura uma criança morta. Em 9 de maio, um esboço do conjunto chegava bastante perto do arranjo final. Uma comparação entre esse esboço e os precedentes, que estavam perto do quadrado (ver fig. 43), mostra que a inclusão da mulher que avança a partir da extrema direita reorientava toda a composição, enfatizando suas características de friso.

O exame dessa mudança na elaboração de *Guernica* nos permite entrar no estúdio-laboratório de Picasso e nos incentiva a ver mais claramente sua atitude em relação à tradição pictórica. Antes, porém, é necessário fazer uma digressão.

9.

*A morte de Germânico* de Poussin foi, como Robert Rosenblum observou muitos anos atrás, uma das pinturas mais influentes na tradição pictórica ocidental.<sup>47</sup> Encomendada pelo cardeal Francesco Barberini em 1626, essa cena no leito de morte baseada em antigos sarcófagos que representavam a morte de Meleagro passou por numerosas permutações no decorrer do século XVIII. A maioria delas parece confirmar a observação de Francis Haskell de que “as realizações de Poussin antes fechavam do que abriam caminhos para os artistas — pelo menos até a época de David”.<sup>48</sup>



48. Jean-Baptiste Greuze, *Morte de um pai cruel abandonado por seus filhos*, 1769.

Jean-Baptiste Greuze é a única exceção relevante a essa regra. *O imperador Septímio Severo censura Caracala*, uma imitação bastante servil de *A morte de Germânico* de Poussin e com a qual Greuze esperava obter reconhecimento como pintor histórico, foi vista de modo geral como um fracasso. Em compensação, nas cenas de gênero pelas quais era famoso, ele imaginativamente retrabalhou o arranjo semelhante a friso inspirado pela cena do leito de morte de Poussin, cercando

seus personagens burgueses com uma aura classicizante; *A maldição do pai: o filho punido* ilustra isso à perfeição.<sup>49</sup> Foi, todavia, no vigoroso desenho *Morte de um pai cruel abandonado por seus filhos* (fig. 48) — exposto com *O imperador Septímio Severo censura Caracala* no Salão de 1769 — que Greuze abandonou a linguagem imponente e solene que tomara de Poussin em favor de um modo agitado, que ele claramente considerava apropriado para uma cena desprovida de qualquer dignidade moral ou social.<sup>50</sup> “Que tema! [...] esse tema me escandaliza; lamento que um francês tenha pensado nele”, comentou um crítico contemporâneo.<sup>51</sup> O choque era com certeza aumentado pelo fato de na época (e por longo tempo a seguir) Greuze ser amplamente apreciado como um pintor suave e sentimental — ideia que só se tornou obsoleta quando Willibald Sauerländer demonstrou a profunda dívida das *Pathosfiguren* de Greuze para com Michelangelo e a escultura clássica.<sup>52</sup> As reverberações da *Criação de Adão* de Michelangelo (fig. 49) na *Morte de um pai cruel abandonado por seus filhos* são apenas um exemplo do duradouro efeito do período que Greuze passou em Roma entre 1755 e 1757.



49. Michelangelo, Criação de Adão, c. 1512 (detalhe do teto da Capela Sistina).





50. Henry Fuseli, *O pesadelo*, 1781.

Se não estou enganado, não foi observado até agora que o corpo do pai que cai, no desenho de Greuze, encontrou eco na obra mais famosa de Henry Fuseli, *O pesadelo* (fig. 50), que data de 1781.<sup>53</sup> Sem Michelangelo, Fuseli nunca teria existido como artista, porém a ligação específica que saliento sugere que Fuseli olhava não apenas para Michelangelo e Greuze, mas também possivelmente para Michelangelo *através* dos olhos de Greuze.<sup>54</sup> Por exemplo, *A aparição de Júlia para Pompeu em um sonho* (fig. 51), obra que data de 1768-70, bem no início do período de Fuseli em Roma,<sup>55</sup> lembra uma passagem da biografia de Fuseli escrita por Allan Cunningham:

Era uma história que ele [Fuseli] gostava de repetir, como deitava de costas dia após dia, semana após semana, com os olhos voltados para cima e interrogativos, meditando sobre o esplêndido teto da Capela Sistina — sobre a grandeza inatingível do Florentino. Ele às vezes, de fato, acrescentava que essa posição de repouso era necessária para um corpo fatigado como o seu com as agradáveis gratificações de uma cidade deleitosa. Imaginava, de qualquer modo, que sorvia, enquanto estava deitado, o espírito do sublime Michelangelo, e que, pelo estudo na Sistina, tinha o pleno aproveitamento do manto de inspiração suspenso visivelmente acima dele.<sup>56</sup>

Como sabemos, Greuze também se beneficiara do “manto de inspiração” suspenso pelo “sublime Michelangelo”. Outros desenhos dos anos romanos mostram que Fuseli voltou obsessivamente à composição agitada e semelhante a friso na qual Greuze se apoia em *Morte de um pai cruel*. Traduzindo a prática de Greuze em seu próprio estilo conturbado, Fuseli usou o mesmo padrão (embora não os mesmos gestos) para todo um espectro de temas centrados nas emoções extremas — loucura, súplica, luto. Um desenho (fig. 52), datado de 1772, que Fuseli descreveu como feito a partir de uma cena que observou no Hospital de Santo Spirito em Roma,<sup>57</sup> ilustra que para ele a realidade se arranjava segundo *Pathosfiguren* ou *Pathosformeln* preexistentes inspiradas por Michelangelo — ou, mais precisamente, por uma leitura *Sturm-und-Drang* de Michelangelo fortemente influenciada tanto pelos maneiristas italianos quanto por Greuze. De modo semelhante, uma cópia de um desenho para a luneta (hoje destruída) *Phares, Esrom, Aaram* da Capela Sistina foi expandida por Fuseli em *Os*



*etólios imploram a Meleagro que defenda a cidade de Cálidon* (fig. 53).<sup>58</sup> Ao comparar o último com *Lear pranteia Cordélia morta* (1774; Londres, British Museum), desenho que Fuseli fez em Roma, Frederick Antal observou: “Também não é característico do classicismo o modo dinâmico como, em seus [de Fuseli] desenhos, longas diagonais usualmente atravessam e dominam a composição”.<sup>59</sup>



51. Henry Fuseli, *Aparição de Júlia para Pompeu em um sonho*, c. 1768-70.

“Classicismo” é uma palavra que sempre precisa de uma especificação. Em Roma, Fuseli viu, e admirou com certa distância, *A morte de Germânico* de Poussin. Também teve uma amizade próxima com Jacques-Louis David, que chegou a Roma em 1775, mas seus caminhos artísticos nunca se cruzaram (no entanto, eu afirmaria que Fuseli pode ter ajudado David a encontrar seu próprio caminho).<sup>60</sup> O “estilo classicista convulsivo e agitado” — estou novamente citando Antal —, desenvolvido por Fuseli em Roma a partir de 1770, era tão distante quanto se pode imaginar da interpretação que David fazia da Antiguidade clássica filtrada através de Poussin.<sup>61</sup> Todavia, alguns dos discípulos de David — por exemplo, Anne-Louis Girodet-Trioson e François Jean-Baptiste Topino-Lebrun, que, depois da Revolução Francesa, passaram alguns anos como hóspedes da Accademia di Francia em Roma — apoiaram-se em Fuseli para alcançar alguma distância em relação a seu imponente mestre. Em 1791-2, Girodet pintou *Hipócrates que recusa os presentes de Artaxerxes*, em que tentou alcançar uma conciliação entre o estilo escultural de David e as agitadas composições de Fuseli. Nessa tela, Girodet se apoiou em sua “expressão dos sentimentos da alma”, uma abordagem psicológica para retratar a figura humana que ele desenvolvera sob a influência das teorias fisiognômicas de Johann Caspar Lavater, mentor e amigo de Fuseli.<sup>62</sup>



52. Henry Fuseli, *Cena do Hospital de Santo Spirito*, 1772.

Topino-Lebrun, amigo de Girodet, movia-se em direção semelhante. Em Roma, Girodet disse de Topino-Lebrun: “ele está se ‘michelangelizando’”.<sup>63</sup> Também poderia ter dito: “ele está fuselizando”. Jacobino empenhado, Topino-Lebrun conhecera Magdalena Schweizer-Hess, uma das amigas e modelos de Fuseli. Ela, por sua vez, apresentou Topino-Lebrun a Lavater como “um pintor à maneira de Fuseli, de Londres, um homem que é versado em fisiognomonia”.<sup>64</sup> Topino-Lebrun expôs no Salon de 1798 uma grande tela que representava a morte de Caio Graco (fig. 54), o tribuno romano morto por aristocratas em razão de suas ideias radicais sobre a propriedade da terra.<sup>65</sup> Um ano antes, François-Noël Babeuf, teórico do comunismo agrário conhecido pelo nome Graco em honra ao tribuno, fora condenado por planejar derrubar o Diretório e morrer na guilhotina. Embora *A morte de Caio Graco* de Topino-Lebrun fosse rejeitada pela maioria dos críticos por razões estilísticas — diziam que era um exemplo de “*pintura bárbara*” ou mesmo de “*pintura tártara*” (como um monarquista supostamente falou) —, suas implicações políticas não podiam ser ignoradas.<sup>66</sup> Tratava-se claramente de uma homenagem à memória de Babeuf, de quem Topino-Lebrun fora politicamente próximo.<sup>67</sup> Em 1800, o próprio Topino-Lebrun foi guilhotinado por seu envolvimento com uma conspiração jacobina contra Napoleão Bonaparte.<sup>68</sup>



53. Henry Fuseli, Os etólios imploram a Meleagro que defenda a cidade de Cálidon, c. 1771.

Minha digressão sobre uma tradição centrada nas composições semelhantes a frisos, expressas em linguagem pictórica agitada, termina com a vasta tela política de Topino-Lebrun. As dimensões de *Guernica* são similares — embora a obra seja um pouco mais alongada — às de *A morte de Caio Graco*. As duas pinturas compartilham ainda outros aspectos específicos. Primeiro, um arranjo semelhante a friso, que sugeriu a alguns intérpretes de *Guernica* o nome de Jacques-Louis David. As pinturas de David, cuidadosamente equilibradas, como *O juramento dos Horácios* (1784; Paris, Museu do Louvre) ou *A intervenção das sabinas*, parecem muito diferentes de *Guernica*, em que quase todos os elementos — da mulher com o lampião à mulher que corre, da cabeça do cavalo, que é o centro da pintura, à cabeça do touro — voltam-se da direita para a esquerda, criando uma composição violentamente desequilibrada (a exceção é constituída pelo guerreiro que tomba com uma espada quebrada).<sup>69</sup> Parcialmente inspirada pelo famoso *Arqueiros atirando numa herma*,<sup>70</sup> bem como pelo *Gladiador Borghese*, a composição de Topino-Lebrun é do mesmo modo notavelmente desequilibrada em direção ao grupo da extrema esquerda, formado por Caio Graco e seu escravo, que é mostrado no ato de se suicidar com uma espada depois de ter assassinado seu senhor.





54. François Jean-Baptiste Topino-Lebrun, *A morte de Caio Graco*, 1795-7.

Aqui vou citar outra observação de Brendel, o arqueológico clássico, sobre *Guernica*:

A composição formal da própria pintura é muito interessante. É alongada, ainda que centrada, tal como muitas composições monumentais da arte antiga. Assim, mesmo a ordem formal traz conotações clássicas. O efeito é certa monumentalidade estática aparentemente em contradição com os veementes movimentos em que ela se estabelece, criando assim uma forte sensação de tensão formal.<sup>71</sup>

Esses comentários sugerem por que — não obstante o persistente fascínio de Picasso para com a tradição neoclássica — a referência a David é insatisfatória no caso de *Guernica*.<sup>72</sup> A tentativa de Topino-Lebrun de combinar David e Fuseli parece muito mais pertinente. Todavia, Picasso viu alguma vez *A morte de Caio Graco*?

A apreciação dessa pintura digna de nota provavelmente foi afetada por seus aspectos políticos e estilísticos. Em 1798, foi adquirida pelo Estado, exposta por alguns anos na Mairie du Midi em Marselha, perceptivelmente mutilada, depois revendida em 1809; reapareceu em 1876, quando foi adquirida e restaurada pelo pintor Charles Glize, que a seguir a vendeu para o Museu de Belas-Artes de Marselha; foi posta no depósito em 1942 e esquecida até 1974, quando foi redescoberta, restaurada mais uma vez e exposta. Em 1908, foi listada e reproduzida no catálogo do Museu de Belas-Artes.<sup>73</sup> Picasso passou dois dias em Marselha com Georges Braque em agosto de 1912. “Em um cartão-postal a Kahnweiler”, escreveu William Rubin no catálogo da exposição “*Primitivism*” in *Twentieth-Century Art* [Primitivismo na arte do século xx], “Braque fala de ter mostrado a Picasso a cidade e de ter ‘comprado todos os objetos africanos’ ([...] *avoir acheté tous les nègres*)”.<sup>74</sup> Não sabemos se nessa ocasião os dois também visitaram o Museu de Belas-Artes.

Picasso tinha uma incrível memória visual. Uma lembrança da *Morte de Caio Graco* poderia ter permanecido armazenada por 25 anos antes de ser ativada durante seu trabalho com *Guernica*.<sup>75</sup> Não posso comprovar isso; no entanto, o que eu gostaria de mostrar acima de tudo é algo diferente. Acho que a tradição pictórica que salientei, a qual Picasso pode ter conhecido por meio de uma variedade de fontes, fornece um arcabouço para a compreensão da tentativa contraditória de *Guernica* de “aproximar [o cubismo] do museu e da ideia michelangelesca de um estilo grandioso”, prejudicada

pela “falta inata de capacidade [por parte de Picasso] para a *terribilità*”.<sup>76</sup> Essas observações feitas por Clement Greenberg em 1957, embora dirigidas às grandes pinturas de Picasso das décadas de 1940 e 1950, também se aplicam a *Guernica* — uma pintura muito mais vigorosa, naturalmente. Todavia, se a alusão de Greenberg à suposta falta inata de *terribilità* em Picasso soa absurda diante de uma pintura como *Les demoiselles d’Avignon* (1907; Nova York, Museu de Arte Moderna), é difícil negar que, em última instância, *Guernica* foi incapaz de alcançar suas ambições monumentais. O próprio Picasso provavelmente tinha consciência disso.<sup>77</sup>

10.

Timothy Hilton, que fez alguns comentários valiosos (os quais tentei especificar) sobre o elemento neoclássico em *Guernica*, afirmou que

uma ligação imediatamente reconhecível entre *Guernica* e uma pintura neoclássica estaria na combinação de impotência e tumulto; controlada com firmeza em pinturas neoclássicas do melhor tipo, embora desintegrada em Picasso. A razão pela qual os protagonistas das pinturas de batalha neoclássicas podem estar tão congelados em suas atitudes e no entanto parecerem tão vigorosos é que estão carregados de precisão. *Guernica* é uma pintura *vaga*. Ninguém sabe o que está acontecendo nela, e é a mais simples algaravia literária dizer que isto é o que lhe dá aplicação universal. A vaguidão é iconográfica: não há leitura possível para o touro, a figura dominante, porque ele sempre pode representar outra coisa. Mas também é pictórica: por que teríamos de decidir se a luz nesse estábulo é elétrica ou sobrenatural?<sup>78</sup>

Tentarei abordar essa vaguidão. Meu ponto de partida será uma grande natureza-morta conhecida como *Estúdio com cabeça de gesso* (fig. 55) que Picasso pintou em 1925.<sup>79</sup>

Picasso, como Hilton observou, nunca esquecia qualquer pintura que fazia.<sup>80</sup> *Estúdio com cabeça de gesso* era em muitos aspectos uma antecipação de *Guernica*. O busto de gesso se tornou um guerreiro com elmo; a mão de gesso segurando um bastão ou cetro se transformou numa mão segurando uma espada quebrada; o livro ou jornal foi projetado no corpo do cavalo. Num nível mais geral, *Estúdio com cabeça de gesso* tentava combinar um estilo amplamente baseado no cubismo com referências à Antiguidade clássica. Todavia, o espírito das duas pinturas é diferente: *Guernica* é trágica, *Estúdio com cabeça de gesso* tem um aspecto irônico que, como Hilton comentou, lembra Giorgio de Chirico e suas evocações da Antiguidade, da mesma época e não menos irônicas.<sup>81</sup> O esquadro sobre a mesa não é, como foi absurdamente sugerido, uma alusão à maçonaria, mas uma citação de De Chirico, filho de um engenheiro, que obsessivamente incluía em suas pinturas os instrumentos da profissão do pai. De modo bastante estranho, Picasso também incluiu em seu *Estúdio com cabeça de gesso* referências a seu próprio pai. Em outubro de 1943, depois de indicar para Picasso que numa série recente de desenhos todos os homens usavam barba, como Zeus Pai, Brassai recebeu essa desconcertante resposta: “Sim. Todos têm barba [...]. E você sabe por quê? Toda vez que desenho um homem, involuntariamente é em meu pai que estou pensando [...]. Para mim, um homem é ‘Don José’, e será por toda a minha vida [...]. Ele usava barba”.<sup>82</sup> As implicações freudianas dessas palavras são óbvias, e Picasso seguramente tinha consciência delas. Sugerem uma ressonância pessoal que é reforçada pela presença dos moldes de gesso. José Ruiz Blasco era um pintor acadêmico e professor de desenho nas academias de belas-artes de Málaga, La Coruña e Barcelona, e foi o primeiro professor de seu filho, Pablo. Num ensaio cheio de tato e percepção, Ernst Gombrich comentou a ambivalência psicológica

que Pablo Ruiz Picasso — que desde cedo assinava seus trabalhos com o sobrenome materno em vez do paterno — desenvolveu desde a infância em relação à academia e à tradição pictórica em geral.<sup>83</sup> “Nunca fiz os desenhos de uma criança”, disse Picasso certa vez, em tom melancólico, ao pintor Balthus.<sup>84</sup>



55. Pablo Picasso, Estúdio com cabeça de gesso (*Tête et bras de plâtre*), 1925.

Brendel chamou atenção para as implicações psicológicas do guerreiro caído de *Guernica*: “o braço com a espada, por meio de um sinistro paradoxo, lembra-nos os moldes acadêmicos de gesso”.<sup>85</sup> Essas ressonâncias pessoais não diminuem — na verdade, reforçam — a mensagem política do mural. Pai e terra natal não são mutuamente exclusivos. No entanto, a espada quebrada, cujo anacronismo é enfatizado pela presença da lâmpada, sugere que as armas da tradição são pateticamente ineficazes contra a agressão fascista.<sup>86</sup> “Não comece pelas boas e velhas coisas, mas pelas coisas novas e ruins”, como disse Bertolt Brecht a seu amigo Walter Benjamin mais ou menos nessa época.<sup>87</sup>

11.

Em *Guernica*, as referências à Espanha, terra natal de Picasso, são óbvias — o touro, o cavalo. Seu significado tem sido discutido com frequência na abundante literatura sobre a iconografia de *Guernica*. Em 1945, Picasso disse a Jerome Seckler: “Sim [...] o touro aqui [em *Guernica*] representa brutalidade, o cavalo o povo. Sim, aqui usei simbolismo, mas não nos outros”. E Picasso prosseguiu:

Meu trabalho não é simbólico. Somente o mural *Guernica* é simbólico. Mas no caso do mural isso é alegórico. Esta é a razão pela qual usei o cavalo, o touro e assim por diante. O mural atende à necessidade de uma expressão definida e a solução de um problema, e é por isso que usei o simbolismo.

Depois, explica: “Não há sentido deliberado de propaganda em minha pintura”. “Exceto em *Guernica*”, sugeriu Seckler. “Sim”, respondeu Picasso, “exceto em *Guernica*. Pois aí há um apelo

deliberado ao povo, uma noção deliberada de propaganda”.<sup>88</sup> Dois anos depois, porém, numa carta enviada a Barr por Daniel-Henri Kahnweiler, Picasso dava outra interpretação, ou mais precisamente nenhuma interpretação. “Mas este touro é um touro e este cavalo é um cavalo”, disse ele, fazendo eco à sua velha amiga Gertrude Stein.<sup>89</sup> Como propaganda, *Guernica* é de fato muito estranho. Picasso, como veremos, apagou deliberadamente do mural qualquer alusão política. Nesse ícone da arte antifascista, o fascismo está ausente. Será então *Guernica* uma imagem intemporal de violência, de guerra? Será um massacre dos inocentes, como Anthony Blunt sugeriu?<sup>90</sup> Por que os trucidadores não estão representados?

Para resolver essa dificuldade crucial, centremo-nos num detalhe: a cabeça do guerreiro caído, feita num dos últimos estágios do mural. Como há muito salientado, esse detalhe foi inspirado por uma miniatura que representa o Dilúvio num manuscrito espanhol do século XI na Bibliothèque Nationale: um comentário ilustrado de Beato de Liébana, conhecido como o *Apocalipse de São Severo*. Tem havido certo desacordo em relação ao modo como Picasso tomou conhecimento dessa imagem. Parece muito improvável que ele a tenha encontrado em alguma obra obscura ou erudita. No entanto, mesmo os estudiosos que solucionaram o enigma não conseguiram reconhecer a significação da fonte para Picasso.<sup>91</sup>

Picasso encontrou a miniatura reproduzida como ilustração para um ensaio sobre o *Apocalipse de São Severo* publicado em 1929 na revista *Documents*.<sup>92</sup> O autor do ensaio, Georges Bataille, era diretor da revista (juntamente com Carl Einstein e vários outros). Bataille comentava longamente o gênero de miniaturas que ilustravam o Dilúvio, salientando seu “realismo grosseiro e sua grandeza emocional”, que ele considerava como “sintoma da extrema desordem de reações humanas livres”.<sup>93</sup> Não sabemos se Picasso leu o artigo — uma mistura idiossincrática de observações eruditas e fascínio pela crueldade que se tornaria elemento recorrente no trabalho de Bataille.

*Documents*, revista ilustrada que tinha o subtítulo *Doctrines* (e mais tarde *Variétés*), *archéologie, beaux-arts, ethnographie*, foi um extraordinário empreendimento intelectual que durou de 1929 a 1934. Seu impacto foi maior que sua breve existência. Em 1991, todos os números da revista foram republicados com uma introdução de Denis Hollier que se detém quase exclusivamente no papel de Bataille; mal menciona Einstein, que escreveu ou planejou a maioria dos artigos destinados aos números sobre arte.<sup>94</sup> Foi Einstein quem idealizou o número de *Documents* consagrado a Picasso. Bataille contribuiu para esse número, publicado em 1930, com um pequeno e denso texto intitulado “Soleil pourri” [Sol podre].<sup>95</sup>

Bataille escreveu nesse texto que o sol ao meio-dia é a mais elevada concepção humana, a entidade mais abstrata, já que não pode ser olhado. É o símbolo poético do desprendimento matemático, da elevação espiritual. No entanto, se conseguirmos obstinadamente olhar o sol — ato que em si implica uma espécie de loucura —, o que aparece não é produção mas evacuação (*déchet*) e combustão, expressos, num nível psicológico, “pelo horror produzido por uma lâmpada incandescente”.<sup>96</sup> Depois de uma digressão sobre cultos mitraicos, Bataille conclui pela identificação do sol produtivo com a pintura acadêmica, como uma forma de elevação espiritual equilibrada, e o sol podre com a pintura moderna, especialmente a obra de Picasso, já que ela visava ao excesso, à rejeição da elevação, à elaboração formal ou decomposição.<sup>97</sup>



“Soleil pourri” é um dos mais antigos documentos da mitologia privada de Bataille. Tentarei decifrar algumas de suas implicações. Primeiro, porém, gostaria de mostrar que Picasso, seu destinatário nominal, ficou impressionado por ele no momento mesmo em que estava trabalhando em *Guernica*.

As várias fases do mural podem ser reconstruídas por meio de fotografias feitas por Dora Maar, que na época vivia com Picasso. Entre 1934 e 1935, ela teve uma ligação com Bataille. Nessa época Bataille era o líder do Masses, um minúsculo grupo esquerdista com que Maar também estava envolvida. Na fotografia da primeira fase feita por Maar e datada de 11 de maio de 1937, o mural era muito diferente de sua versão final — a diferença mais saliente era o guerreiro caído, que estava representado no ato de erguer o punho fechado na saudação comunista (um tema que emergira no último esboço de conjunto, datado de 9 de maio).<sup>98</sup> No segundo estágio, que data de cerca de 13 de maio, as conotações políticas do gesto estavam desaparecendo: o punho está erguido contra um grande sol e segura um ramo de flores.<sup>99</sup> No terceiro estágio, do período entre 16 e 19 de maio, tanto o punho quanto o sol tinham sido apagados.

Sugeriu-se que essa excisão do único símbolo político explícito presente no mural foi uma reação de Picasso aos acontecimentos que tiveram lugar em Barcelona entre 3 e 8 de maio: uma sangrenta batalha de rua entre comunistas e anarquistas (quinhentas pessoas morreram) que levou à renúncia do primeiro-ministro, Largo Caballero, em favor de Juan Negrín Lopez, que era muito mais próximo do Partido Comunista.<sup>100</sup> Essa hipótese, que provavelmente precisa de mais comprovações para sustentá-la, não é incompatível com a que vou propor.

No terceiro estágio, o sol e o punho que segura as flores foram substituídos por uma forma oval, que na quarta fase se tornou um oval e, por fim, um sol em forma de olho com um lâmpada como íris.<sup>101</sup> Por meio de uma sequência de destruições, Picasso transformou o sol da produção no sol da decadência, o sol podre descrito por Bataille, o sol representado no “horror produzido por uma lâmpada incandescente”.<sup>102</sup>

Na entrada do pavilhão espanhol na Exposição Internacional, podia-se ler um poema de Paul Éluard, “La victoire de *Guernica*”.<sup>103</sup> No entanto, nem *Guernica* nem a *Guernica* de Picasso constituíram uma vitória. Éluard, nessa época provavelmente amigo próximo de Picasso, deve ter gostado do sol e do punho fechado. No entanto, o mural assumiu uma direção diferente, distante da retórica surrealista-comunista de Éluard.<sup>104</sup> Em vez disso, como vimos, os últimos estágios de *Guernica* — uma obra que tinha também sua dimensão privada — incorporaram elementos da mitologia privada de Georges Bataille.

Tornar público o inconsciente, comunicar num nível inconsciente — este era, naturalmente, o sonho dos surrealistas. Picasso havia sido próximo deles; Bataille fora de início membro de sua seita, depois um herético. A rejeição do idealismo, que é um tema de destaque na obra inicial de Bataille (em que se inclui seu texto sobre Picasso, “Soleil pourri”), tinha um elemento antissurrealista agressivo. Todavia, tinha também um elemento pessoal. Os leitores de *História do olho*, primeiro romance

pornográfico de Bataille — publicado sob pseudônimo em 1928, visivelmente sob a influência de seu psicanalista —, lembrarão sua parte final, que revela uma história com assustadoras coincidências autobiográficas por trás da ficção.<sup>105</sup> *O ânus solar*, escrito em 1927 e publicado em 1931 com ilustrações de André Masson, projetava as obsessões sexuais e escatológicas de *História do olho* numa cosmologia cheia de implicações políticas. O pai, o sol que cega (o pai de Bataille era cego) e o proletário eram exaltados como expressões do “baixo”, da sexualidade improdutiva, da putrefação e da deterioração, e portanto opostos ao que é elevado e nobre, à natureza como força geradora, às “assexuadas e nobres cabeças da burguesia, que iremos cortar”.<sup>106</sup>

Na década de 1930, Bataille se tornou presença importante no panorama intelectual e político parisiense. Além de *Documents*, colaborava na revista *La critique sociale*, de Boris Souvarine; iniciou dois grupos esquerdistas, Masses e Contre-Attaque; e estava entre os organizadores do Collège de Sociologie, de breve vida.<sup>107</sup> Sua hostilidade em relação ao governo francês da Frente Popular o levou, em março de 1936, a assinar um prospecto do Contre-Attaque que terminava dizendo: “Preferimos a ele, de qualquer modo, a brutalidade antidiplomática de Hitler, mais pacífica, de fato, que o repugnante entusiasmo dos diplomatas e políticos”. Uma versão posterior desse prospecto reelaborou essa frase e acrescentou a qualificação “sem ser facilmente iludido”.<sup>108</sup> Esse episódio não foi único, um *accident de parcours*. A atitude de Bataille em relação ao fascismo foi profundamente ambígua. Ele era fascinado por sua estética da violência, por seus excessos. No entanto, também insistiu, em várias ocasiões, que o fascismo tinha de ser combatido em seu próprio campo de luta, na esfera das emoções de massa.<sup>109</sup> Isso nos leva de volta a *Guernica*.

14.

*Guernica* foi completado em junho de 1937, e exposto em julho — mês em que Bataille publicou um número duplo de sua nova revista, *Acéphale*.<sup>110</sup> Os múltiplos significados de *acéphale* (acéfalo, sem cabeça) abarcavam alguns dos mais profundos temas de Bataille — seu fascínio pela violência e, em especial, pela decapitação, bem como pela irracionalidade, insensatez, gratuidade.<sup>111</sup> O número duplo de julho de 1937 incluía “*Chronique nietzschéenne*” de Bataille, em que ele atacava a interpretação nazista de Friedrich Nietzsche. Todavia, uma parte desse texto é uma digressão sobre um acontecimento teatral que se deu em abril e maio de 1937: a produção de *Numance*, versão francesa da peça de Miguel de Cervantes, do final do século XVI, sobre o cerco histórico da cidade espanhola de Numancia pelo exército romano.<sup>112</sup> Jean-Louis Barrault, diretor da produção, e André Masson, pintor (e amigo próximo de Bataille) que fora o responsável pelos cenários e pelo vestuário, ressaltaram, tal como já fora feito na Espanha, o paralelo entre a antiga Numancia e a contemporânea Madri, que estava nessa época sob o cerco do exército de Franco. Bataille subscrevia a interpretação política da peça, mas a levava a um extremo metafísico, como uma oposição entre os romanos, “uma entidade cesárea, baseada num líder” e os habitantes de Numancia, uma comunidade acéfala, “uma comunidade sem um líder ligado pela imagem obsessiva da tragédia”. Os seres humanos, prosseguia Bataille, podem ser reunidos seja por um líder, seja por uma tragédia: “o elemento emocional que dá valor obsessivo a uma existência em comum é a morte”. Nesses termos, Bataille rejeitava a oposição entre fascismo e antifascismo, apresentando-a como “uma comédia que, sob a aparência de democracia,

opõe os sistemas cesáreos soviético e alemão”. Portanto, ele rejeitava o movimento antifascista como “uma reunião vazia, uma vasta decomposição de seres humanos ligados apenas pela negação”. Para combater o “infortúnio fascista”, prosseguia ele, precisamos da “comunidade de corações simbolizada por Numancia” — uma comunidade ligada pela tragédia e pela morte.<sup>113</sup>

15.

Bataille e Picasso se moviam nos mesmos círculos, compartilhavam uma amante e vários amigos. Não sei se os dois se encontraram nos meses em que Picasso estava pintando *Guernica* e Bataille estava escrevendo suas páginas sobre *Numance*. Todavia, a crítica ambígua de Bataille sobre os limites do antifascismo pode lançar luz sobre o paradoxo de *Guernica* — uma pintura fundamentalmente antifascista da qual o inimigo fascista está ausente, substituído por uma comunidade de seres humanos e animais ligados pela tragédia e pela morte.

---

\* Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

# Notas

## PREFÁCIO

1. A. Warburg, “Dürer und die italienische Antike”. In: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Org. de D. Wuttke. 2 v. Baden-Baden, 1980, pp. 125-35, em esp. p. 126 (“Dürer e l’antichità italiana”. In: *Opere*, I: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti, 1889-1914*. Org. de M. Ghelardi. Turim, 2004, pp. 403-24, em esp. p. 412.
2. E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres, 1970, p. 185, n. 1. Cf. também *ibid.*, pp. 245-6.
3. F. Saxl, “Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst” [1932]. In: A. Warburg, op. cit., pp. 419-31, em esp. p. 429 (Saxl utilizou anotações de Warburg).
4. E. H. Gombrich, op. cit., p. 179, n. 1: “Wo irgend Pathos zum Vorschein kam, musste es in antiker Form geschehen”, cit. por K. H. von Stein, *Vorlesungen über Aesthetik*, Stuttgart, 1897, p. 77. Essa é a ideia germinal de “*Pathosformel*” de Warburg. Cf. J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia: Un tentativo di interpretazione*, I. Org. de M. Ghelardi. Turim, 2006, p. 142.
5. F. Saxl, op. cit., p. 429, n. 1; E. H. Gombrich, op. cit., pp. 178-9 (das anotações de 1903-6, baseadas em H. Osthoff, “Von Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen”, *Akademische Rede*, Heidelberg, 1899) e p. 263. Ver também *ibid.*, p. 232.
6. M. Barasch, “‘Pathos Formulae’: Some Reflections on the Structure of a Concept”. In: \_\_\_\_\_, *Imago Hominis: Studies in the Language of Art*. Nova York, 1994, pp. 119-27 (que usa o termo “*ambiguity*”). Ver E. H. Gombrich, op. cit., índice, *sub voce* “*polarity*”; G. Didi-Huberman, *L’image survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, 2002, pp. 190-270.
7. A. Warburg, *Der Bilderatlas. MNEMOSYNE*. Org. de M. Warnke u Mitarbeit von V1. Brink, Berlim, 2000, tabela 25, pp. 42-3: um relevo neoantigo, hoje no Prado, representando uma mênade dançante, é comparado à Maria Madalena na *Crucificação* de Bertoldo di Giovanni. Ver também tabela 42, pp. 76-7, acompanhada pela legenda: “Leidenpathos in energetischer Inversion (Pentheus, Mänade am Kreuz), Bürgerliche Totenklage, heroisiert. Kirchl. Totenklage. Tod des Erlösers [...] Grablegung. Todesmeditation” (aqui também a imagem inteira da *Crucificação* de Bertoldo di Giovanni). Ver ainda A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*. Org. de K. Michels u. Ch. Schoell-Glass. Berlim, 2001, p. 320.
8. E. Wind, “The Maenad under the Cross. Comments on an Observation by Reynolds” [1937]. In: \_\_\_\_\_, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*. Org. de J. Anderson. Oxford, 1986, pp. 74-6. K. W. Forster considera “significativa” essa remissão a Reynolds (In: K. W. Forster-K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria*. Org. de M. Centanni. 2002, p. 28).
9. Ch. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murray, 1872 (Biblioteca Nazionale Centrale: MAGL.19.8.445). A biblioteca possui também um exemplar da tradução francesa: *L’expression des émotions chez l’homme et les animaux*. Trad. de S. Pozzi e R. Benoît. Paris, 1874 (MAGL. 19.8.435). Ver Ch. Darwin, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali*. 3. ed. Intr. de P. Ekman, com um ensaio sobre a história das ilustrações de Ph. Prodger. Turim, 1999. [Ed. bras.: *A expressão das emoções no homem e nos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.]
10. E. H. Gombrich, op. cit., p. 72 (ali, o título é citado de forma incorreta: *The Expression of Emotion in Animals and Men*. O título exato é: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*).
11. G. Didi-Huberman, op. cit., p. 232. À pergunta segue-se uma tentativa de resposta, com muitas observações úteis (pp. 224-40, 242-6). A importância decisiva de Darwin para a teoria da expressão de Warburg já havia sido assinalada por Gombrich (op. cit., p. 42).
12. Ch. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. 2. ed. Org. de F. Darwin. Londres, 1904, p. 214, n. 17 (na edição de Londres de 1872 consultada por Warburg a nota se encontra à p. 208, n. 15). Cf. também P. Ekman, *Darwin and Facial Expression. A Century of Research in Review*. Londres, 1973. No comentário de Wind sobre a passagem de Reynolds (“a fundamental law of human expression”: “The Maenad”, p. 74), tentou-se ler uma alusão inconsciente ao título do livro de Darwin.
13. G. Didi-Huberman, op. cit., p. 240. Essa tensão não aparece no livro de Didi-Huberman, que dá muito pouco espaço ao Warburg historiador. Mas a reconstrução do Warburg “teórico” é viciada pela polêmica contra o “*haine positiviste de toute ‘théorie’*” [“ódio positivista a toda ‘teoria’”] (p. 93). As teorias de Warburg nascem obviamente do positivismo, mas o ultrapassam (como as de Freud, diga-se de passagem; porém, a comparação entre ambos, sobre a qual Didi-Huberman insiste bastante, é pouco iluminadora).
14. Sobre essa contraposição e suas implicações, cf. C. Ginzburg, “Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors”. *Critical Inquiry*, 30, primavera 2004, pp. 537-56.

15. Ver as observações introdutórias de D. Freedberg, “Immagini e risposta emotiva: la prospettiva neuroscientifica”. In: *Prospettiva Zeri*. Org. de A. Ottani Cavina. Turim, 2009, pp. 85-105 (com indicações bibliográficas).

1. MEDO, REVERÊNCIA, TERROR: RELER HOBBS HOJE

1. O texto inédito aqui publicado foi especialmente preparado por Carlo Ginzburg para a aula inaugural do ano acadêmico 2008-9 da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Estudos de Parma. Versões diferentes deste texto foram apresentadas em Turim (Festival del Libro), Jerusalém (Hebrew University), Veneza (Dipartimento di Storia), Bolonha (Dipartimento di Scienze Politiche), Istambul (Bilgi University), Berlim (Zentrum für Literaturforschung), Buenos Aires (Biblioteca Nacional), São Paulo (Universidade Autônoma de São Paulo), Roma (Dottorato Europeo Marie Curie), Nova York (Columbia University), Delhi (Indian Economic and Social History Review Lecture) e Florença (Max Weber Lecture, European University).

2. C. Robin, *Fear: The History of a Political Idea*. Oxford, 2004, p. 28 e passim.

3. F. Tricaud, em “‘Homo homini Deus’, ‘Homo homini Lupus’: Recherche des sources de deux formules de Hobbes” (In: R. Koselleck; R. Schnur (Orgs.). *Hobbes-Forschungen*. Berlim, 1969, pp. 61-70), sublinha, além de Plauto e dos *Adagia* de Erasmo, a importância de Bacon.

4. J. Aubrey, “Brief Lives”, *Chiefly of Contemporaries...*, organizado do manuscrito do autor por A. Clark (Oxford, 1898, v. I, p. 332).

5. “Atque metum tantum concepit tunc mea mater,/ Ut pareret geminos, meque metumque simul.” “T. Hobbes Malmesburiensis vita, scripta anno MDCLXXII”. In: W. Molesworth (Org.), *Opera Philosophica, quae Latine scripsit*. Londres, 1839 (reimp. 1966), v. I, p. LXXXVI.

6. T. Hobbes, *The Elements of Law*. Org. de F. Tönnies. 2. ed. com uma nova intr. de M. M. Goldsmith. Cap. 14, pp. 70-4.

7. Na citação de Hobbes: “Non est potestas super terram quae comparetur ei”.

8. Por isso, alguns leitores contemporâneos mais ou menos hostis viram no *Leviatã* um livro escrito em defesa do regime de Cromwell. Cf. Q. Skinner, “Hobbes’s Life in Philosophy”. In: \_\_\_\_\_, *Visions of Politics, III: Hobbes and Civil Science*. Cambridge, 2002, p. 21. Cf. também J. P. Sommerville, “The ‘new art of lying’: equivocation, mental reservation, and casuistry”. In: E. Leites (Org.), *Conscience and Casuistry in Early Modern Europe*. Cambridge, 1988, pp. 159-84.

9. T. Hobbes, *Elementa philosophica de cive*. Amstelodami, 1647, dedicatória ao leitor, c. 4 v.

10. Cf. L. Strauss, *The Political Philosophy of Thomas Hobbes* [Oxford, 1936]. Chicago, 1961, p. 29 e passim. Tomando o caminho aberto por Strauss, Q. Skinner reconstituiu de maneira particularizada a formação humanística de Hobbes, entendida como elemento decisivo de seu itinerário intelectual (*Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*. Cambridge, 1996, pp. 3, 217). A interpretação de Strauss, sobretudo no que se refere à influência de Aristóteles sobre Hobbes, foi criticada por C. A. Viano num ensaio importante, embora frequentemente ignorado: “Analisi della vita emotiva e tecnica politica nella filosofia di Hobbes” (*Rivista critica di storia della filosofia*, XVII, 1962, pp. 355-92). Sobre a importância de Tucídides para o desenvolvimento do pensamento de Hobbes, concordo com Viano, embora a interpretação proposta aqui divirja da sua.

11. O primeiro a indicar a importância disso foi, num ensaio muito penetrante, A. Bersano: “Per le fonti di Hobbes” (*Rivista di filosofia e scienze affini*, x, 1908, pp. 197-213, 384-91).

12. C. Orwin, “Stasis and Plague: Thucydides on the Dissolution of Society”. *Journal of Politics*, 50, 1988, pp. 831-47, em esp. pp. 841-6; G. Slomp, “Hobbes, Thucydides and the Three Greatest Things”. *History of Political Thought*, XI, 1990, pp. 565-86, em esp. pp. 569-71; Id., *Thomas Hobbes and the Political Philosophy of Glory*. Londres-Nova York, 2000, pp. 78-83. Uma rápida menção também em Bersano, op. cit., p. 209.

13. Tucídides, *La Guerra del Peloponneso*. Turim, 1996, p. 253 (trad. de M. Cagnetta, que no início do trecho traduz *anomia* por “corrupção”; preferi uma tradução literal). Cf. Thucydides, *The History of the Grecian War*. Trad. de Thomas Hobbes (1629). In: T. Hobbes, *English Works*. Org. de W. Molesworth. Londres, 1843 (reimp. 1966), v. 8, pp. 203-11, em esp. pp. 208-9 (II, 53):

And the great licentiousness, which also in other kinds was used in the city, began at first with the disease. For that which a man before would dissemble, and not acknowledge to be done for voluptuousness, he durst now do freely; seeing before his eyes such quick revolution, of the rich dying, and men worth nothing inheriting their estates. Insomuch as they justified a speedy fruition of their goods, even for their pleasure; as men that thought they held their lives but by the day. As for pains, no man was forward in any action of honour to take any; because they thought it uncertain whether they should die or not before they achieved it. But what any man knew to be delightful, and to be profitable to pleasure, that was made both profitable and honourable. Neither the fear of the gods, nor laws of men awed any man (*theon de phobos e anthorpon nomos oudeis apeirge*): not the former, because they concluded it was like to worship or not worship, from seeing that alike they all perished: nor the latter, because no man expected that lives would last till he received punishment of his crimes by judgment. But they thought, there was now over their heads some far greater judgement decreed against them; before which fell, they thought to enjoy some little part of their lives.

14. M. Gigante, *Nomos basileus*. Nápoles, 1956, p. 184; M. Orrù, *Anomie: History and Meanings*. Londres, 1987.

15. N. Malcolm, “Hobbes, Sandys, and the Virginia Company”. *The Historical Journal*, 24, 1981, pp. 297-321, em esp. pp. 304, 318. Sobre Purchas, cf. D. Armitage, *The Ideological Origins of the British Empire*. Cambridge, 2000, pp. 81-90.

16. S. Purchas, *Purchas His Pilgrimage or Relations of the World and the Religions Observed in All Ages and Places Discovered, from the Creation to the Present*. Londres, 1613, p. 181.

17. Ibid., p. 15: “Religion in it selfe is naturall, written in the hearts of all men”.

18. Ibid., p. 26:

Some, in their guiltie conscience of their owne irreligion, [...] cannot tell to themselves, which they do not tell, but as they dare, whisper, that Religion is but a continued custome, or a wiser Policie, to hold men in awe. But where had custome this beginning? And what is Custome, but an uniforme manner, and continuance of outward Rites? Wehereas Religion it self is in the heart, and produceth those outward ceremoniall effects thereof. In one Country men observe one habite of attyre, another in another. So likewise of diet: and yet is it naturall to be clothed, more naturall to eat, but naturall most of all, as is said, to observe some kind of Religion.

19. M. Pfister, *Inglese Italianato — Italiano Anglizzato*. In: A. Höfele; W. von Koppenfels (Orgs.), *Renaissance Go-Betweens*. Berlim-Nova York, 2005, pp. 32-54.

20. Montaigne, *Essais*. Org. de A. Thibaudet e M. Rat. I, XXXIII, Paris, 1962, p. 109. Ver Montaigne, *Essays*. Trad. de J. Florio. Londres, 1613 (1. ed. 1605), p. 48: “Is there any opinion so fantastical, or conceit so extravagant (I omit to speake of the grosse imposture of religions...)”.

21. J. Freund, em “Le Dieu Mortel” (In: R. Koselleck; R. Schnur (Orgs.), op. cit., pp. 32-52), escreve à p. 42: “Comme il y a un droit naturel, il y a aussi une religion naturelle — bien que Hobbes n’utilise pas cette expression — qui a pour fondement la crainte”. Mas ver T. Hobbes, *Leviathan*. Org. de C. B. Macpherson. Harmondsworth, 1974, p. 167 (subtítulo à margem: “Naturall Religion, from the same [curiosity to know]”). Sobre a importância de Montaigne para Hobbes insistiu justamente G. Paganini, “Hobbes e lo scetticismo continentale” (*Rivista di storia della filosofia*, 59, 2004, pp. 303-28).

22. Cf. também Suetônio, *Div. Jul.* 6: “est ergo in genere [amitae meae Iuliae] et sanctitas regum, qui plurimum inter homines pollent, et caerimonia deorum, quorum ipsi in potestate sunt reges”; Horácio, *Carm.* 3, 1, 5, 6: “Regum timendorum in proprios greges, reges in ipsos imperium est Iovis” (ambos os trechos são citados por K.-H. Roloff, “Caerimonia”. *Glotta*, XXXII, 1952, p. 104).

23. T. Hobbes, *Leviathan*, p. 170.

24. Ibid., p. 168: “The naturall Cause of religion, the Anxiety of the time to come”.

25. Sobre esse tema, li com proveito as páginas de P. Cristofolini, *Vico pagano e barbaro* (Pisa, 2001, pp. 71-4), nas quais Hobbes não é mencionado, mas pressuposto.

26. T. Hobbes, *Leviathan*, pp. 167-8:

And they that make little, or no enquiry into the naturall causes of things, yet from the feare that proceeds from the ignorance it selfe, of what it is that hath the power to do them much good or harm, are inclined to suppose, and feign unto themselves, severall kinds of Powers Invisible; and to stand in awe of their own imaginations; and in time of distresse to invoke them; as also in the time of an expected good successe, to give them thanks; making the creatures of their own fancy their Gods. By which means it hath come to passe, that from the innumerable variety of Fancy, men have created in the world innumerable sorts of Gods. And this Feare of things invisible, is the naturall Seed of that, which every one in himself call Religion; and in them that worship, or feare that Power otherwise than they do, Superstition.

Trad. latina (*Opera Latina*, III, p. 84):

Etiam, qui de rerum naturalium causis parum aut nihil solliciti sunt, illis tamen metus quidem inest, ortus ab eo ipso, quod an sit potentia aliqua necne, qua juvari aut laedi possunt, ignorant; atque ab eo metu proclives sunt ad suppositionem et fictionem variarum potentiarum invisibilium, metuuntque sua ipsorum phantasmata, invocantque in rebus adversis, laudantque in prosperis, et faciunt denique Deos. Atque inde factum est ut homines a phantasmatibus suis innumerabilibus innumerabiles creaverint sibi Deos. Metus autem invisibilium semen est ejus, quam quisque in seipso *religionem*, in illis autem qui diverse metuunt coluntque, *superstitionem* vocant.

O primeiro trecho é citado, numa perspectiva diferente daquela apresentada aqui, por K. Schumann, “Phantasms and Idols: True Philosophy and Wrong Religion in Hobbes” (*Rivista di storia della filosofia*, 59, 2004, pp. 15-31, em esp. pp. 26-7).

27. Tacitus, *Annales*, V (na realidade, VI; por convenção, mantém-se a velha numeração), 10; *Historiae*, I, 51, 5: “sed plurima ad fingendum credendumque materies”; *Historiae*, II, 8, 1: “Sub idem tempus Achaia atque Asia falso exterritae, velut Nero adventaret, vario super exitu eius rumore eoque pluribus vivere e um fingentibus credentibusque”.

28. Cf. também F. Bacon, *The Advancement of Learning*. In: J. Spedding (Org.), *The Works of Francis Bacon*. Boston, 1863, livro I, VI, p. 125:

an inquisitive man is a prattler; so upon the like reason a credulous man is a deceiver: as we see it in fame, that he that will easily believe rumours will as easily augment rumours and add somewhat to them of his own; which Tacitus wisely noteth, when he saith, *Fingunt simul creduntque*: so great an affinity hath fiction and belief.

A leitura que proponho repete a de um dos leitores mais profundos de Hobbes: cf. G. B. Vico, *La Scienza Nuova*, 376 (*Opere*. Org. de F. Nicolini. Milão-Nápoles, 1953, p. 503; e ver todo o capítulo “Metafisica poetica”). A respeito disso tudo, proponho-me a voltar alhures. Sobre a ambiguidade do termo *fingo*, remeto ao meu ensaio *Das Nachäffen der Natur. Reflexionen über eine mittelalterliche Metapher* (In: *Fälschungen*. Org. de A.-K. Reulecke, Frankfurt am Main, 2006, pp. 95-122).

29. Essa argumentação, destinada a demonstrar a substancial continuidade filosófica entre o primeiro Hobbes e o Hobbes tardio, não deve ser confundida com a conclusão de Q. Skinner (op. cit., em esp. pp. 426-37), segundo a qual a continuidade entre os dois Hobbes consistiria numa atitude análoga quanto à retórica. A conclusão de Skinner é coerente com sua imputação de fundo: “I am less interested in Hobbes as the author of a philosophical system than in his role as a contributor to a series of debates about the moral sciences within Renaissance culture” (p. 6).

30. Cf. *Leviathan*, cap. 17, pp. 226-7:

lastly, the agreement of these creatures [beasts] is naturall; that of men, is by Covenant only, which is artificiall; and therefore it is

no wonder if there be somewhat else required (besides Covenant) to make their Agreement constant and lasting; which is a Common Power, to keep them in awe, and to direct their actions to the Common benefit.

Trad. latina (*Opera Latina*, III, p. 130):

Postremo, animalium illorum consensio a natura est; consensio autem hominum a pactis est, et artificiale. Mirum ergo non est, si ad firmitatem et durationem ejus aliud praeter pactum requiratur, nempe potentia communis quam singuli metuant, et quae omnium actiones ad bonum commune ordinet.

31. T. Hobbes, *Il Leviatano*. Trad. de R. Giammanco. Turim, 1965, v. I p. 159, (ligeiramente modificada). *Leviathan*, cap. 13, p. 185: “Hereby it is manifest, that during the time men live without a common Power *to keep them all in awe*, they are in that condition which is called Warre, and such a Warre, as is of every man, against every man”. E pouco antes, na mesma página: “Again, men have no pleasure, (but on the contrary a great deale of grieve) in keeping company, where there is no power able to over-awe them all” (o itálico é meu).

32. Cf. *Leviathan*, cap. 17, p. 227: “This is the Generation of that great LEVIATHAN, or rather (to speake more reverently) of that *Mortall God*, to which wee owe under the *Immortall God*, our peace and defence”.

33. A identificação entre o leitor e o rei me foi sugerida por Carlos Hudson (Buenos Aires).

34. N. Malcolm acredita que Hobbes tenha inspirado somente o desenho a lápis (British Museum, ms. Egerton, 1910), que ele atribui a Wenceslaus Hollar; declara não saber explicar a mudança introduzida no frontispício da edição impressa (“The Title-page of *Leviathan*, Seen in a Curious Perspective”. In: *Aspects of Hobbes*, 1998, pp. 200-33, em esp. pp. 200-1). H. Bredekamp atribui a Abraham Bosse tanto o desenho quanto (de maneira menos convincente) a gravura no frontispício da edição impressa (*Thomas Hobbes visuelle Strategien: der Leviathan, Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits*. Berlim, 1999; cf. também a versão revista: *Thomas Hobbes Der Leviathan: das Urbild des modernen Staates, und seine Gegenbilder, 1651-2001*. Berlim, 2003). Bredekamp observa que nesta última imagem a multidão encara o gigante com um misto de “Zuwendung und Devotion” (pp. 109-10), mas a explicação que ele dá para a mudança sobrevinda me parece inadequada (p. 114).

35. T. Hobbes, *Leviathan*, introdução, p. 81: “For by Art is created that great LEVIATHAN called a COMMONWEALTH, or STATE [em latim, CIVITAS] which is but an Artificiall Man...”.

36. A. Cruden, *A Complete Concordance to the Old and New Testament*. Londres-Nova York, 1889; B. Fisher, *Novae Concordantiae Bibliorum Sacrorum iuxta Vulgatam Versionem critice Editam*. In: E. Hatch; H. A. Redpath, *A Concordance to the Septuagint and the Other Greek Versions of the Old Testament*. Graz, 1954.v. II.

37. A ambivalência de awe e a impossibilidade de transmiti-la em alemão é assinalada por H. Bredekamp, “Marks uns Signs. Mutmaßungen zum jüngsten Bilderkrieg” (In: *FAktisch. Festschrift für Friedrich Kittler zum 60. Geburtstag*. Org. de P. Berz; A. Bitsch; B. Siegert. Munique, 2003, pp. 163-9, em esp. p. 163). Agradeço a Maria Luisa Catoni por ter me indicado esse ensaio.

38. R. Cotgrave, *A Dictionary of the French and English Tongues* (Londres, 1611; restaur. anastática, Menston, 1968), que Hobbes pode ter consultado, traduz o francês *vénération* por “veneration, reverence, awe, worship, honour”.

39. T. Hobbes, *Il Leviatano*. Trad. de R. Giammanco. Turim, 1864, v. I, p. 210. (levemente modificada). *Leviathan*, cap. 17, pp. 227-8: “For by this Authoritie, given him by every particular man in the Common-Wealth, he hath the use of so much Power and Strenght conferred on him, *that by terror thereof*, he is inabled to forme the wills of them all, to Peace at home, and mutuall ayd against their enemies abroad” (o itálico é meu). Corrigi “forme” para “conforme” seguindo a sugestão de Richard Tuck (N. Malcolm, *Aspects of Hobbes*, p. 228). Cf. *King James Bible*, XIII 3: “For rulers are not a terror to good works, but to evil” (sou grato a Pier Cesare Bori, que me assinalou esse trecho).

40. Esse ponto foi captado com grande profundidade (e logo abandonado) por L. Strauss, *The Political Philosophy of Thomas Hobbes: Its Basis and Its Genesis* (Oxford, 1936; Chicago, 1961), p. 28:

For what is the antithesis between vanity and fear of violent death, if not the “secularized” form of the traditional antithesis between spiritual pride and fear of God (or humility), a secularized form which results from the Almighty God having been replaced by the over-mighty enemies and then by the over-mighty State, the “mortal God”? But even this affiliation is right, it by no means follows that the moral antithesis in Hobbes’s work which we are at present discussing is simply the superfluous residue of a tradition which has in principle been cast aside.

*Leviathan*, cap. 17, p. 89; cf. *De cive*, cap. 6, art. 13; e *Leviathan*, cap. 30, pp. 180 ss. Ver também N. Bobbio, “Introduzione al *De cive*” (In: \_\_\_\_\_, *Thomas Hobbes*. Turim, 1997), p. 99: “E eis por que o Estado hobbesiano tem uma face tão ameaçadora: é a resposta do medo organizado ao medo desencadeado. Mas o medo é sua essência”.

41. Cf. S. Weigel, “Souverän, Märtyrer und ‘gerechte Kriege’ jenseits des Jus Publicum Europaeum. Zum Dilemma politischer Theologie, diskutiert mit Carl Schmitt und Walter Benjamin”. In: D. Weidner (Org.), *Figuren des Europäischen: Kulturgeschichtlichen Perspektiven*. Munique, 2006, pp. 101-28, em esp. p. 108; cf. C. Schmitt, “Die vollendete Reformation. Bemerkungen und Hinweise zu neuen Leviathan-Interpretationen”. *Der Staat*, IV, 1965, pp. 51-69, em esp. p. 55. Cf. também J. Brokoff; J. Fohrmann (Orgs.). *Politische Theologie. Formen und Funktionen im 20. Jahrhundert*. Paderborn, 2003.

42. C. Gallini, “Shock & Awe, potere e paura”. *Il Manifesto*, 24 mar. 2003. “Percossa, attonita”, traduz eficazmente A. Portelli, ecoando Manzoni (“Bombarda e doma”. *Il Manifesto*, 26 mar. 2003). Cf. também B. Lincoln, *Holy Terrors: Thinking about Religion after September 11*. Chicago, 2003.

43. *La Bibbia di Gerusalemme*. Bolonha, 1977; *King James Bible*: “I will send my feare before thee, and destroy”; *Vulgata*: “Terrorem meum mittam in praecursum tuum, et occidam omnem populum ad quem ingredieris”.

44. Cf. R. Otto, *Il sacro* [1917]. Milão, 1976.

45. Cf. H. Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: das Urbild des modernen Staates, Werkillustrationen*



*und Portraits*. Berlim, 2000; Id., “Marks und Signs”. Cf. também a conversa entre Bredekamp e Ulrich Raulff em *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7 abr. 2003 (cit. por S. Weigel, “Souverän, Märtyrer und ‘gerechte Kriege’”, p. 103, n. 6).

46. R. Drayton, “Shock and Awe and Hobbes have backfired on America’s Neocons”. *The Guardian*, 29 dez. 2005.

47. H. Ullman, *Finishing Business: Ten Steps to Defeat Global Terror*. Pref. de N. Gingrich. Annapolis, 2004, p. 55.

48. Sobre esse tema e algumas de suas implicações, ver A. Sofri, *Chi è il mio prossimo*. Palermo, 2007.

49. “E quell’orror che primo/ Contra l’empia natura/ Strinse i mortali in social catena...” (G. Leopardi, *Canti*. Org. de N. Gallo e C. Garboli. Turim, 1962, p. 280).

## 2. DAVID, *Marat*: ARTE, POLÍTICA, RELIGIÃO

1. Versão levemente revista do texto lido em Bolonha na jornada em homenagem a Federico Zeri, organizada pelo Departamento de Artes Visuais.
2. Cf. *Jacques-Louis David 1748-1825* (catálogo da exposição), Paris, 1989, apêndice cronológico. No colóquio sobre David, realizado no Louvre em 1989, dois participantes que haviam ressaltado como Marat é representado “em seu último suspiro” continuaram a utilizar o título tradicional: cf. *David contre David, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre ...* sob a organização de R. Michel, I, Paris, 1993, pp. 383-4 (M. Bleyl), pp. 401-3 (J. Traeger).
3. J. Traege, “La Mort de Marat et la religion civile”. In: *David contre David*, pp. 399-419, em esp. p. 413.
4. Cf. D. L. Dowd, *Pageant-Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution*. Freeport: Nova York, 1969 (1948); A. Sérullaz, “Les projets de costumes”. In: *Jacques-Louis David 1748-1825*, pp. 296 ss.
5. M. Ozouf, s.v. “Marat”. In: F. Furet; M. Ozouf (Orgs.), *Dictionnaire critique de la Révolution française*. Paris, 1988, pp. 278-85. Segundo P. Viola, em *Il trono vuoto* (Turim, 1989, pp. 151-2), muitos elementos levam a pensar que Marat foi responsável pelos “massacres de setembro”.
6. E. J. Delécluze, *Louis David. Son école et son temps*. Org. de E. J. Mouilleseaux. Paris, 1983 (1855), p. 155. Há uma versão levemente diferente, talvez retocada, no *Moniteur* de 16 de julho: “Guirault: ‘Où est-tu David? Tu as transmis à la postérité l’image de Lepelletier, mourant pour la patrie, il te reste un tableau à faire’. David: ‘Aussi le ferai-je’” [“Guirault: ‘Onde estás, David? Transmitiste à posteridade a imagem de Lepelletier, morrendo pela pátria; tens ainda um quadro a fazer’. David: ‘Também o farei.’”] (*Jacques-Louis David 1748-1825*, p. 284).
7. E. J. Delécluze, op. cit., pp. 153-4.
8. Ph. Bordes, *Jacques-Louis David, Empire to Exile*. New Haven e Londres, 2005, catálogo da exposição, p. 10.
9. *Jacques-Louis David 1748-1825*, p. 626.
10. R. Simon, “Portrait de martyr: le Peletier de Saint-Fargeau”. In: *David contre David*, I, pp. 349-77, em esp. pp. 354-5, que remete a J. Baticle, “La seconde mort de Le Peletier de Saint-Fargeau. Recherches sur la sort du tableau de David”. *Bulletin de la société d’histoire de l’art français*, 1988, pp. 131-45 (que não consultei).
11. R. Simon, op. cit., p. 362.
12. Ibid., p. 360.
13. R. Rosenblum, em *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (Princeton, 1967, p. 75), fala de “literalism of detail” (sobre *Death of Socrates* de David).
14. P.-A. Coupin, *Essai sur J. L. David, peintre d’histoire*. Paris, 1827, p. 27 (cit. por R. Simon, “Portrait de martyr”, p. 362). E. J. Delécluze (op. cit., p. 150, n. 1) sustenta que David pintou apenas o rosto de Le Pelletier, confiando o restante a Gérard, seu aluno.
15. E. Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946]. Tübingen, 1994, pp. 152 ss. e passim (*Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, com um ensaio de A. Roncaglia. Turim, 1956).
16. R. Rosenblum, op. cit., pp. 83-4 (Trad. ital.: *Trasformazioni nell’arte: Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*. Roma, 1984, pp. 111-2). Cf. também K. Lenkheit et al., “Tra pennello e pugnale: Marat, Charlotte, David”. *Il corpo*, n.s., set. 1993, pp. 66-75. Philippe Bordes fala de “sans-culotte aesthetic” a propósito da mesa de Marat (*Jacques-Louis David*, p. 10): uma sugestão compatível com o que dissemos acima (pense-se no tema do “Jesus sans-culotte”).
17. R. Rosenblum, op. cit., p. 84. Cf. o belo ensaio de A. Soboul, “Sentiments religieux et cultes populaires. Saintes patriotes et martyrs de la liberté” (1957). In: \_\_\_\_\_, *Paysans, Sans-culottes et Jacobins*. Paris, 1966, pp. 183-202, em esp. pp. 190-1.
18. A. Soboul, op. cit., pp. 190-1.
19. F. P. Bowman, “Le ‘Sacré-Cœur’ de Marat (1793)”. In: *Les fêtes de la Révolution*. Colóquio de Clermont-Ferrand (jun. 1974), Atas reunidas e apresentadas por J. Ehrard e P. Villaneix. Paris, 1977, pp. 155-79, em esp. p. 163. Agradeço a Ignazio Veca, que me indicou este ensaio.
20. *Jacques-Louis David. Der Tod Marats*. Introdução de K. Lenkheit, Stuttgart, 1962, ilustr. 16a. A gravura foi reproduzida com frequência em estudos posteriores: cf., por exemplo, K. Herding, “Davids ‘Marat’ als ‘dernier appel à l’unité révolutionnaire”. In: \_\_\_\_\_, *Im Zeichen der Aufklärung*. Frankfurt am Main, 1989-99, pp. 71-94, em esp. p. 90.
21. A. Soboul, op. cit., p. 19.
22. R. Rosenblum, op. cit., p. 83 (trad. ital.: pp. 111-2).
23. K. Herding, op. cit.
24. T. Crow, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*. New Haven e Londres, 1995 pp. 162-9, em esp. p. 166 (outras passagens, por exemplo sobre a *Pietà* de Girodet como fonte do *Marat* de David, são menos convincentes).
25. W. Sauerländer, “Davids ‘Marat à son dernier soupir’ oder Malerei und Terreur”. *Idea Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*,

- II, 1983, pp. 49-87, em esp. pp. 73-80.
26. John Constable *d'après les souvenirs recueillis par C. R. Leslie*. Trad. de L. Bazalgette. Org. de P. Wat. Paris, 1996, p. 210.
27. Ch. Baudelaire, *Scritti sull'arte*. Trad. de G. Guglielmi e E. Raimondi. Turim, 1981, pp. 49-50 (“Le musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle”. In: *Œuvres complètes*. Org. de Y.-G. Le Dantec. Paris, 1954, pp. 599-600):
- Le divin Marat, un bras pendant hors de la baignoire et retenant mollement sa dernière plume, la poitrine percée de la blessure sacrilège, vient de rendre le dernier soupir [...]. Tous ces détails sont historiques et réels comme un roman de Balzac; le drame est là, vivant dans toute sa lamentable horreur, et par un tour de force étrange qui fait de cette peinture le chef-d'œuvre de David et une des grandes curiosités de l'art moderne, elle n'a rien de trivial ni d'ignoble [...] cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'idéal [...] la sainte Mort vient de le baiser de ses lèvres amoureuses, et il repose dans le calme de sa métamorphose. Il y a dans cette œuvre quelque chose de tendre et de poignant à la fois; dans l'air froid de cette chambre, sur ces murs froids, autour de cette froide et funèbre baignoire, une âme voltige.
28. W. Sauerländer, “Davids ‘Marat’”, p. 84.
29. F. Haskell, “Pierre Legros and a Statue of the Blessed Stanislas Kostka”. *Burlington Magazine*, 97, 1955, pp. 287-91; M. Conforti, “Pierre Legros and the Role of Sculptors and Designers in Late Baroque Rome”. *Burlington Magazine*, 119, ago. 1977, pp. 557-62; N. Penny, *The Materials of Sculpture*. New Haven e Londres, 1993, pp. 96-8; G. Bissel, *Pierre Legros 1666-1719*. Chippenham, 1977, em esp. pp. 73-9; E. Levy, “Reproduction in the ‘Cultic Era’ of Art: Pierre Legro’s Statue of Stanislas Kostka”. *Representations*, 58, primavera 1977, pp. 88-114; P. Julien, “Pierre Legros, sculpteur romain”. *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXXXV, 142, 2000, pp. 189-213, em esp. p. 198.
30. T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, 1999, pp. 14-53, em esp. p. 18 (*Addio a un'idea. Modernismo e arti visive*. Trad. de A. Serafini. Turim, 2005, pp. 16-7).
31. Ibid., pp. 30-1.
32. Ibid., op. cit., p. 8.
33. B. Bekker, *Le monde enchanté, ou Examen des communs sentiments touchant les esprits, leur nature, leur pouvoir*. Amsterdã, 1691-4 (1. ed. holandesa: *De betoverde weereld*, 1691-3).
34. T. J. Clark, op. cit., p. 7:
- It means specialization and abstraction; social life driven by a calculus of large-scale statistical chances, with everyone accepting (or resenting) a high level of risk; time and space turned into variables in that same calculus [...]. I should say straight-away that this cluster of features seems to me tied to, and propelled by, one central process: the accumulation of capital, and the spread of capitalist markets into more and more of the world and the texture of human dealings.
- (Trad. ital.: p. 8; o tradutor verteu “*secularization*” por “*laicizzazione*”).
35. T. J. Clark, “Introduction”, op. cit., p. 7.
36. Cf. Retort (J. Boal, T. J. Clark, J. Matthews, M. Watts), *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*. Londres, 2005, cap. 6, pp. 171-96 (que certamente podem ser atribuídas, em bases estilísticas, a T. J. Clark; cada capítulo foi escrito por um dos componentes do grupo e discutido com os outros); ver em esp. p. 177: “The phrase Max Weber borrowed from Schiller, ‘the disenchantment of the world’ — gloomy yet in our view exultant, with its promise of a disabused dwelling in the world as it is — still sums up this side of modernity best”. Ver também pp. 193-4: “Modernity is many things. Secularization is one of them, and speed up, and the cult of technics, and disenchantment of the world (etc.)”.
37. Anna Ottani Cavina (a quem agradeço) observou que se encontra um entrelaçamento semelhante em outra imagem de mártir revolucionário pintada por David: *Bara*, que reúne ecos da *Santa Cecília* de Maderno (ver R. Rosenblum, op. cit., p. 85) e do *Ermafrodito* restaurado por Bernini.
38. J.-J. Rousseau, *Scritti politici*. Org. de P. Altari. Turim, 1970, p. 841 ( *Du contrat social*, Paris, 1962, l. IV, cap. 8, “De la religion civile”, p. 335: “sainteté du contrat social et de ses lois”).
39. Ibid., p. 836 (*Du contrat social*, l. IV, cap. 8, p. 330):
- De tous les auteurs chrétiens, le philosophe Hobbes est le seul qui ait bien vu le mal et le remède, qui ait osé proposer de réunir les deux têtes de l'aigle et de tout ramener à l'unité politique, sans laquelle jamais Etat ni gouvernement ne sera bien constitué. Mais il a dû voir que l'esprit dominateur du christianisme était incompatible avec son système, et que l'intérêt du prêtre serait toujours plus fort que celui de l'Etat. Ce n'est pas tant ce qu'il y a d'horrible et de faux dans sa politique, que ce qu'il y a de juste et de vrai, qui l'a rendu odieuse.
40. Ibid., p. 781 (*Du contrat social*, l. III, cap. 6, p. 284: “Le Prince de Machiavel est le livre des républicains”).
41. Ibid., p. 840 (*Du contrat social*, l. IV, cap. 8, p. 333):
- Mais je me trompe en disant république chrétienne; chacun de ces deux mots exclut l'autre. Le christianisme ne prêche que servitude et dépendance. Son esprit est trop favorable à la tyrannie pour qu'elle n'en profite pas toujours. Les vrais chrétiens sont faits pour être esclaves. Ils le savent et ne s'en émeuvent guère; cette courte vie a trop peu de prix à leurs yeux.
42. Desenvolvi este ponto no ensaio *Paura reverenza terrore. Rillegere Hobbes oggi*, nota introdutória de I. Iori, Parma, 2008.

### 3. “SEU PAÍS PRECISA DE VOCÊ”: UM ESTUDO DE CASO EM ICONOGRAFIA POLÍTICA

1. Esta é uma versão revista da Raphael Samuel Memorial Lecture que pronunciei em Londres em outubro de 2000. Agradeço muito a Samuel Gilbert por seu aconselhamento linguístico.
2. Raphael Samuel, *Theatres of Memory, I: Past and Present in Contemporary Culture*. Londres, 1994, p. 27.

3. Alfred Leete. *A Woodspring Museum Publication* (catálogo de exposição). Woodspring Museum: Weston-super-Mare, 1985, p. 11. Mas ver também E. S. Grew et al., *Field-Marshal Lord Kitchener: His Life and Work for the Empire*. Londres, 1916, 3 v., em esp. v. 3, p. 221 (por George Turnbull): “[Kitchener] não era um homem, mas um cartaz...” Em justa à memória do falecido Sir Arthur Markham deve-se referir que ele também dissera isso, acrescentando: “Ele era um ótimo cartaz”.
4. *The Times*, 3 ago. 1914.
5. G. W. Steevens, *With Kitchener to Khartoum*, citado por H. Begbie, *Kitchener Organizer of Victory*. Boston e Nova York, 1915, p. 45.
6. H. D. Davray, *Lord Kitchener: His Work and Prestige*. Trad. inglesa: 1917, pp. 34 ss.
7. *Ibid.*, p. 41.
8. P. Magnus, *Kitchener: Portrait of an Imperialist*. Londres, 1958, p. 277.
9. “Lord Haldane or Lord Kitchener?”, *The Times*, 5 ago. 1914. Ver também D. Sommer, *Haldane of Cloan: His Life and Times, 1856-1928*. Londres, 1960, pp. 307-10.
10. Kitchener compareceu a um Conselho de Guerra em 5 de agosto, à tarde, antes de ser formalmente nomeado: cf. W. Germaines (“A Rifleman”), *The Truth About Kitchener*. Londres, 1925, p. 43.
11. J. L. Thompson, *Northcliffe: Press Baron in Politics, 1865-1922*. Londres, 2000, p. 224: uma decisão vista em alguns meios como um triunfo para a imprensa de Northcliffe. P. Magnus, op. cit., p. 277: “Ele ansiava desesperadamente por evitar uma convocação para que viesse a fazer parte do governo como ministro da Guerra”.
12. *The Times*, 5 ago. 1914.
13. *Ibid.*, 7 ago. 1914. Eric Field, que afirma ter escrito a convocação publicada em 5 de agosto, diz que Kitchener a revisou inserindo duas frases: “Lord Kitchener precisa de você” e “Deus salve o Rei” no final (E. Field, *Advertising: the Forgotten Years*. Londres, 1959, pp. 28-9; ilustr. pp. 134-6). Field refere-se à convocação publicada em 11 de agosto; ele não menciona a versão intermediária que apareceu em 7 de agosto.
14. *5.000.000 Men, Published Solely for the Benefit of the Lord Kitchener National Memorial Fund and the British Red Cross Fund*. Londres, 1916 (com um texto assinado por Arthur Conan Doyle). Sobre as “divisões de Kitchener”, ver Sir G. Arthur, *Kitchener et la guerre (1914-1916)*. Paris, 1921, p. 43. Para um relato inteiramente documentado, ver P. Simkins, *Kitchener’s Army: the Raising of the New Armies, 1914-16*. Manchester, 1988, pp. 75, 169 e todas as demais.
15. H. G. Groser, *Lord Kitchener: The Story of his Life*. Londres (1901), 1914, p. 145 (T. P. O’Connor).
16. W. S. Grew et al., op. cit., v. 1, p. 11.
17. H. Begbie, op. cit., 1915, p. 99.
18. H. D. Davray, op. cit., p. 34.
19. M. Brown, *The Imperial War Museum Book of the First World War*. Londres, 1991, p. 42.
20. Para uma imagem diferente, ver P. Simkins, op. cit., pp. 79 ss.
21. Sobre o cartaz italiano (de A. L. Mauzan, 1917) e o cartaz alemão (de J. U. Engelhardt, 1919, para o novo exército republicano), ver P. Paret e outros, *Persuasive Images*. Princeton, 1992, ilustr. 54, p. 155.
22. M. Timmers (Org.), *The Power of the Poster*. Londres, 1998, pp. 160 ss. Sobre o cartaz soviético (feito por D. Moor em 1920, e retrabalhado pelo mesmo pintor em 1941), ver F. Kämpfer, op. cit.
23. Ver a rica comprovação apresentada por P. Simkins, op. cit., pp. 165 ss.
24. Traduzido como “*emotive formulas*” [fórmulas emotivas] em A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*. Trad. de D. Britt. Los Angeles, 1999.
25. A. Warburg, op. cit., p. 82.
26. E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres, 1970, pp. 320-1 e ao longo do livro (ver no índice *Pathosformeln* e “*polarity*”), baseado nas notas inéditas de Warburg; M. Barasch, “*Pathos Formulae: Some Reflections on the Structure of a Concept*”. In: \_\_\_\_\_, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*. Nova York, 1994, pp. 119-27.
27. K. Rathe, *Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren*. Londres, Studies of the Warburg Institute, 1938, p. 52. Rathe cita L. Volkmann, *Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst*, Esslingen, 1911, pp. 21 ss. (A referência a Plínio não aparece na edição anterior que pude consultar, Esslingen, 1908, p. 14.)
28. “Fuit et nuper gravis ac severus idemque floridus tumidus pictor Famulus. Huius aut Minerva spectantem spectans, quacumque aspiceretur” (Plínio, *Naturalis Historia*. Trad. de H. Rackham. Londres: Loeb Classical Library, 1961; a tradução foi modificada). O. Rossbach, em RE, 6, col. 1985, sugere que algum artifício mecânico estava envolvido (ver D. Freedberg, *The Power of Images*. Chicago: 1989, pp. 292-3). Isso parece improvável.
29. “[Apelles] pinxit et Alexandrum Magnum flumen tenentem in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auri, digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse; legentes meminerint omnia ea quattuor coloribus facta...” (Plínio, op. cit.).
30. “Pausias autem fecit et grandes tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum immolationem. Eam rimus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo. Ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non transversum, et abunde intellegitur amplitudo” (Plínio, op. cit.).
31. Citado por C. Haste, *Keep the Home Fires Burning: Propaganda in the First World War*. Londres, 1977, p. 55.
32. S. Stewart, *Lifting the Latch: a Life on the Land, based on the life of Mont Abbott of Enstone Oxfordshire*. Oxford, 1987, pp. 73-4 (sou muito grato a Alun Howkins por me indicar esse documento). Ver também o relato inédito de F. L. Goldthorpe mencionado por P. Simkins, op. cit., p. 172:
- O dedo acusador de Kitchener feria-me em cada cartaz colado, e os relatos de atrocidades alemãs e da Bélgica atacada

atordoavam meus ouvidos diariamente. Suponho que foi uma combinação dessas muitas insistências que me enviou para o local de treinamento do lugar em 15 de novembro. Eu tinha então dezessete anos e meio.

33. H. D. Davray, op. cit., p. 55 (ver também E. H. Gombrich, *Art and Illusion*. Londres, 1962, p. 96).

34. Nicolau de Cusa, *Opera*, Parisiis: 1514, v. 1, reimp. Frankfurt am Main, 1962, c. XCIX r: ver E. Panofsky, “Facies illa Rogeri maximi pictoris” (ver n. 35).

35. Sigo a interpretação de E. Panofsky, “Facies illa Rogeri maximi pictoris” (In: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*. Princeton, 1955, pp. 392-400); ver também H. Kauffmann, “Ein Selbstporträt Rogers van der Weyden auf den Berner Trajansteppichen”. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 39, 1916, pp. 15-30; H. Beenken, “Figura cuncta videntis”. *Kunstchronik*, IV, 1951, p. 266; A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*. Berlim, 1964, pp. 40 ss.

36. Nicolau de Cusa, *Opera*, v. 1, c. XCIX r: “et quisque vestrum experietur ex quocunque loco eandem inspexerit, se quasi solum per eam videri”.

37. M. Bettini, “Tra Plínio e Sant’Agostino: Petrarca e le arti figurative”. In: *La memoria dell’antico*. Org. de S. Settis. Turim, 1984, v. 2, pp. 221-67.

38. Andrea De Marchi gentilmente me mostrou a fotografia de uma pintura (provavelmente veneziana, séculos XVII-XVIII) da coleção Saibene, representando um arqueiro que aponta o arco em direção ao espectador.

39. Plínio, *Historia naturale*. Trad. de C. Landino. Venetiis, 1476: “Pare che le dita sieno rilevate et el fulgore sia fuori della tavola...”.

40. O *cartellino* de modo ilusionista, pintado, segundo as provas reunidas pelas fotografias de raio X, depois da reelaboração da mão do Cristo, diz: “millesimo quatricentessimo sexstage/simo quinto vllia indi Antonellus/Messaneus me pinxit” (1465 oitava indicção Antonellus de Messina pintou-me). A data baseada no nascimento de Jesus — 1465 — é contrariada pela data baseada na indicção (um ciclo fiscal de quinze anos inventado no Editio), que indica 1460 ou 1475. Historiadores da arte tentam resolver a contradição de diferentes modos. Giovanni Previtali convincentemente sugeriu que 1475 se ajusta melhor à evolução estilística de Antonello (“Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello. 1. La data del Cristo benedicente della National Gallery di Londra”, *Prospettiva*, 20, 1980, pp. 27-34). Ver também F. Sricchia Santoro, *Antonello e l’Europa*. Milão, 1986, pp. 106, 162.

41. L. Dolce, *Dialogo della pittura... intitolato l’Aretino*. Veneza, 1557, c. 37 r (citando a tradução de Landino). A passagem de Plínio é mencionada, numa perspectiva diferente, em E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*. Oxford, 1976 (trad. italiana de M. L. Bassi, Turim, 1986, p. 21).

42. E. H. Gombrich, “The Leaven of Criticism in Renaissance Art”. In: *Art, Science and Literature in the Renaissance*. Org. de C. Singleton. Baltimore: 1967, pp. 3-42 (reimpresso em *The Heritage of Apelles*, Oxford, 1976; trad. italiana de M. L. Bassi, Turim, 1986, pp. 154-77).

43. A *criação do Sol e da Lua* de Michelangelo é reproduzida por J. J. Tikkanen, *Studien über den Ausdruck in der Kunst, I: Zwei Gebärde mit dem Zeigefinger*. Helnsigfors, 1913, p. 77, n. 108; nas pp. 44-98 (“Das Zeigen als künstlerisches Ausdrucksmotiv”: uma exposição preliminar, mas ainda valiosa).

44. A propósito do soneto de Michelangelo sobre sua obra no teto da Capela Sistina, ver I. Lavin, “Bernini and the Art of Social Satire” (In: *Drawings by Gian Lorenzo Bernini*. Org. de I. Lavin. Princeton, 1981, pp. 26-64, em esp. p. 34). Mas minha conclusão difere da de Lavin.

45. J. Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo*. Nova York, 1964, p. 247, v. 1; v. 2, ilustr. 241 (cerca de 1525, estilisticamente próximo da *Ceia de Emaús*).

46. I. Lavin, “Caravaggio’s Calling of Saint Matthew: the Identity of the Protagonist”. In: \_\_\_\_\_, *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1993, pp. 84-99, em esp. p. 95.

47. J. J. Tikkanen, op. cit., p. 44, mencionou a presença do dedo que aponta na publicidade (sem maiores indicações). A. Chastel (“L’art du geste à la Renaissance”, republicado em seu *Le geste dans l’art*, Paris, 2001, p. 39) compara as pinturas do começo do século XVI, mostrando figuras olhando para trás em direção ao espectador e apontando para a cena, e cartazes modernos diretamente se dirigindo ao espectador. Mas a diferença entre os dois gestos não podia ser deixada de lado.

48. H. Bridgewater, *Advertising of the Art of Making Known: A Simple Exposition of the Principles of Advertising*. Londres, 1910, p. 15.

49. Ibid., pp. 1-2.

50. Ibid., p. 30.

51. S. R. Hall, *Writing an Advertisement*. Boston, 1915, pp. 114-5.

52. M. Timmers, op. cit., pp. 160 ss.

53. A. Leete, *Schmidt the Spy and His Messages to Berlin*. Londres, 1916; Id., *The Work of a Pictorial Comedian*. Londres, 1936 (que não vi; o exemplar da British Library foi destruído). Ver em geral Alfred Leete. *A Woodspring Museum Publication* (catálogo de exposição).

54. O cartaz de Hassall está reproduzido em M. Timmers, op. cit., p. 181. Ver também W. S. Rogers, “The Modern Poster: Its Essentials and Significance” (In: *London Journal of the Royal Society of Arts*, 23 jan. 1914, pp. 186-92), sobre cartazes humorísticos: “O cartaz de Skegness por Hassall, com o título ‘So bracing’, é típico, e uma vez visto nunca é esquecido” (republicado em *L’affiche anglaise: les années 90*, Paris, 1972).

55. Dimensões do cartaz original: 75×50 cm.

56. R. Walton, “Four in focus”. In: M. Timmers, op. cit., p. 164.

57. Osbert Sitwell, *Great Morning* (1948), p. 264 (mencionado por P. Magnus, op. cit., pp. 276-7).

58. Imagens socialistas às vezes relacionadas, explícita ou implicitamente, com o cartaz de Kitchener: ver cartum do *Herald* de 20 de fevereiro de 1915 (“Rei e País não precisam de você! Desista!”) reproduzido em J. M. Winter, *Socialism and the Challenge of War: Ideas and Politics in Britain 1912-1918* (Londres, 1974, prancha 9, pp. 119-20). Outro exemplo (que gentilmente me foi indicado por M. André Delord) é um cartaz de Niver que o partido socialista francês usou nas eleições de 1936: um trabalhador apontando um dedo ameaçador diz “C’est bientôt qu’on va régler les comptes”.

59. “Halt! Sie dürfen nicht eher vorüber als bis Sie gelesen haben, dass die Schreibmaschine Polygraph, ein deutsches, erstklassiges Fabrikat ist” (aqui reproduzido a partir de L. Volkmann, *Das Bewegungsproblem*. Esslingen, 1908, cap. 10). Tanto K. Rathe (op. cit., p. 55, n. 39) quanto F. Kämpfer (*Propaganda politische Bilder im 20. Jahrhundert*. Hamburgo, 1997, pp. 78-80) referem-se ao cartaz da Polyphon Musikwerke como um precedente para o cartaz de Vinnytsa.

60. H. Bridgewater, op. cit., p. 15.

61. E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, p. 80: “Annahme des Kunstwerkes als etwas in Richtung auf den Zuschauer feidlich Bewegtes”. Warburg, como observa Gombrich, reelaborou uma ideia que descobrira num livro que teve um grande impacto sobre ele: T. Vignoli, *Mito e scienza*. Milão, 1879.

62. J. Auerbach, “Chasing Film Narrative: Repetition, Recursion, and the Body in Early Cinema”. *Critical Inquiry*, 26 (2000), pp. 798-820.

63. F. Kämpfer, *Propaganda politische Bilder*, refere-se a I. Kamenetsky, *The Tragedy of Vinnytsa: Materials on Stalin’s Policy of Extermination in Ukraine (1936-1938)*. Toronto, 1989, que não vi.

64. P. Magnus, op. cit., p. 288.

65. G. Orwell, 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 11-2

66. G. Orwell, *A Kind of Compulsion, 1903-1936: The Complete Works*. Org. de P. Davidson. Londres, 1998, v. 10, p. 20; J. Myers, em Orwell, *Wintry Conscience of a Generation* (Nova York, 2000, p. 23), relaciona o primeiro poema ao cartaz de Kitchener (mas não a 1984).

67. Em 14 de junho de 1940, Orwell queixou-se da “ausência de quaisquer cartazes de propaganda de tipo geral que tratasse da luta contra o fascismo etc.”, comparáveis aos que ele vira na Espanha durante a guerra civil (mencionado em M. Timmers, op. cit., p. 240).

68. Orwell, 1984, p. 179.

69. R. Samuel, op. cit., pp. ix-x; M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, 1927 (1952).

#### 4. A ESPADA E A LÂMPADA: UMA LEITURA DE *Guernica*

1. Uma versão deste ensaio foi publicada em alemão como *Das Schwert und die Glühbirne: Eine neue Lektüre von Picassos Guernica* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999).

2. Brassai, *Picasso and Co*. Trad. de Francis Price. Londres: Thames & Hudson, 1967, p. 100 (reticências do original); originalmente publicado como *Conversations avec Picasso* (Paris: Gallimard, 1964), p. 123:

Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais? C’est qu’il ne suffit pas de connaître les œuvres d’un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science, que l’on appellera peut-être “la science de l’homme”, qui cherchera à pénétrer plus avant l’homme à travers l’homme-créateur [...] Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible [...] Voici pourquoi je date tout ce que je fais [reticências no original].

3. Esse aspecto foi salientado por Anthony Blunt, que cita 45 estudos preliminares de Picasso e um conjunto de fotografias que Dora Maar fez do mural em sete diferentes estágios; ver Anthony Blunt, *Picasso’s Guernica* (Londres: Oxford University Press, 1969), pp. 26 e 28. Todos esses estudos e fotografias aparecem em Ellen C. Oppler (Org.), *Picasso’s Guernica: Illustrations, Introductory Essay, Documents, Poetry, Criticism, Analysis* (Nova York: W. W. Norton, 1988), figs. 1-52.

4. Eu gostaria de expressar aqui minha dívida para aquilo que outros estudiosos escreveram sobre Picasso ou especificamente sobre *Guernica*. Ver, em especial, Otto J. Brendel, “Classic and Non-Classic Elements in Picasso’s *Guernica*”. In: Whitney J. Oates (Org.). *From Sophocles to Picasso: The Present-Day Vitality of the Classical Tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 1962, pp. 121-59; Rudolph Arnheim, *Picasso’s Guernica: The Genesis of a Painting*. Londres, Faber & Faber, 1964; A. Blunt, *Picasso’s Guernica*, n. 2; Timothy Hilton, *Picasso*. Londres: Thames & Hudson, 1981; e Werner Spies, “*Guernica* und die Weltausstellung Paris 1937”. In: \_\_\_\_\_, *Kontinent Picasso: Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten*. Munique: Prestel, 1988, pp. 62-99.

5. Uma representação anterior do bombardeio em massa de civis ocorre no filme de Lev Kuleshov *O raio da morte* (1925).

6. A referência essencial é Catherine Blanton Freedberg, *The Spanish Pavilion at the Paris World’s Fair of 1937*. Nova York: Garland, 1986, 2 v.

7. Ver Kenneth Frampton, “A Synoptic View of the Architecture of the Third Reich”. *Oppositions*, 12, 1978, pp. 68-9.

8. Heinrich Hoffmann, *Deutschland in Paris, ein Bild-Buch*. Munique: Heinrich Hoffmann, 1937, p. 105.

9. Otto Karl Werckmeister, “The Political Confrontation of the Arts at the Paris World Exposition of 1937”, *Arts and Sciences* (Northwestern University), 7, n. 2, 1984, pp. 11-6, em esp. p. 14.

10. Anthony Blunt, “Art in Paris”. *Spectator* [Londres], 6 ago. 1937, p. 241. O isolamento do artista no mundo capitalista é o tema principal de Blunt em “Art under Capitalism and Socialism” (In: C. Day Lewis (Org.). *The Mind in Chains: Socialism and the Cultural Revolution*. Londres: F. Muller, 1937, pp. 103-22. Ver também, na p. 113, uma alusão bem depreciativa a Picasso).

11. Blunt, *Picasso’s Guernica*, n. 2, p. 26:

os símbolos que Picasso usou em Guernica não foram inventados de repente para essa pintura, mas se desenvolveram [...] no espírito do artista durante os anos anteriores; todavia, enquanto na fase anterior tinham sido um meio de expressão de uma tragédia privada e pessoal, sob o impulso da Guerra Civil Espanhola Picasso estava em condições de elevá-los a um plano inteiramente superior e usá-los para expressar suas reações diante de uma tragédia cósmica.

12. Cf. C. D. Freedberg, op. cit., (n. 5), 1, p. 83, n. 60, p. 222, n. 3, que diz que quatro dos quarenta pavilhões nacionais — os da Alemanha, Rússia, Bélgica e Itália — estavam prontos no dia da inauguração da exposição, 25 de maio de 1937, mas dezessete já funcionavam no fim da semana, e a maioria abriu as portas durante a semana seguinte. Ver também Georges Lefranc, *Histoire du Front populaire (1934-1938)*. Paris: Payot, 1965, p. 241.

13. Isso foi afirmado repetidamente, em especial no tocante aos pavilhões alemão e soviético. Ver, por exemplo, H. Hoffmann, op. cit., p. 24, n. 7. W. Spies, em “Guernica und die Weltausstellung” (pp. 80-1, n. 3), cita uma passagem da primeira versão de *Dialektik der Aufklärung* (1944) de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer sobre a convergência entre os pavilhões alemão e soviético; os autores posteriormente eliminaram essa comparação.

14. Wolfgang Büchel, *Karl Friedrich Schinkel* (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1994, p. 138), citando Albert Speer, *Spandauer Tagebücher* (Berlim: Propyläen, 1975, p. 17): “ein zweiter Schinkel werden”. Ao comentar a conhecida hostilidade de Hitler para com Alfred Rosenberg, Speer afirmou: “Hitler não gostava muito de Rosenberg, ele [Hitler] estava de fato muito voltado para o estilo dórico, não para o do norte”; ver “Interview with Albert Speer by Francesco Dal Co and Sergio Poloano, outubro, 1977”, *Oppositions*, 12, 1978, p. 45.

Os templos de Ewige Wache foram construídos na Königslichen Platz em Munique em 1934 segundo planos do arquiteto pessoal de Adolf Hitler, Paul Ludwig Troost; abrigavam os restos dos ditos mártires nazistas mortos no putschda “cervejaria” em Munique em 1923. Foram demolidos em janeiro de 1947; ver Gavriel D. Rosenfeld, *Munich and Memory: Architecture, Monuments, and the Legacy of the Third Reich*. Berkeley: University of California Press, 2000, p. 89.

15. Gottfried Benn, “Dorische Welt: Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht”. In: \_\_\_\_\_, *Sämtliche Werke*. Org. de Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta, 1989, v. 4, pp. 124-53: *Prosa 2, 1933-1945*; publicado inicialmente em *Kunst und Macht* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1934) de Benn. Ver também Elizabeth Rawson, *The Spartan Tradition in European Thought*. Oxford: Clarendon, 1969.

16. Sobre a escultura de Mukhina, ver Burkhard Fehr, *Die Tyrannentöter, oder, Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen?* (Frankfurt am Main: Fischer, 1984, pp. 54-63). Sobre o papel de *Os tiranicidas* na tradição clássica, ver Ernst Bloch, “Racial Theory in the Vormärz (1934)” (In: \_\_\_\_\_, *Heritage of Our Times*. Trad. de Neville Plaice e Stephen Plaice. Berkeley: University of California Press, 1991, pp. 86-7); originalmente publicado em *Erbschaft dieser Zeit* (Ed. ampl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962, pp. 90-3).

17. Ver *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris 1937: Catalogue officiel*. 2. ed. Paris: R. Stenger, 1937, v. 2, pp. 378-80, : *Catalogue par pavillons*.

18. C. D. Freedberg, op. cit. (n. 5), 1:172.

19. Ver *Exposition internationale*, pp. 131-2, n. 16. Além de *Guernica* e das cinco esculturas inspiradas por Marie-Thérèse Walter, Picasso mostrou sua série de gravuras *O sonho e a mentira de Franco* e *Guernica*; ver C. D. Freedberg, op. cit. (n. 5), 1: 316-36; e Marko Daniel, “Spain: Culture at War”. In: Dawn Ades et al., *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930-45*. Londres: Thames & Hudson, 1995, pp. 65-6. Freedberg foi a primeira a identificar as três esculturas mostradas no interior como *Cabeça de uma mulher com olhos grandes* (1932; cimento, Antibes, Museu Picasso), *Busto de uma mulher* (1932; cimento, Antibes, Museu Picasso) e *Figura de uma mulher* (1932).

20. Eberhard Fisch, *Guernica by Picasso: A Study of the Picture and Its Context*. Trad. de James Hotchkiss. 2. ed. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press, 1988, pp. 18-9 (originalmente publicado como *Picasso, Guernica: Eine Interpretation*. Freiburg: Herder, 1983).

21. Ver “Symposium on *Guernica*, Museum of Modern Art, 25 November 1947”, datiloscrito, Arquivos do Museu de Arte Moderna, Nova York; editei um pouco os comentários de Sert em benefício da clareza. Ver também C. D. Freedberg, op. cit. (n. 5), 1:611, 650-1.

22. E. Fisch, op. cit., p. 19, n. 19.

23. W. Spies, “Guernica und die Weltausstellung”, p. 83, n. 3.

24. Ver, por exemplo, Werner Spies, “Picasso und seine Zeit, II: Die Weltgeschichte im Atelier” (In: \_\_\_\_\_ (Org.), *Pablo Picasso: Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag: Werke aus der Sammlung Marina Picasso*. Munique: Prestel, 1981, pp. 19-33). Em outro ensaio, Spies sustenta que o “choque inicial” para *Guernica* foi dado pela xilogravura de Hans Baldung Grien *O cavaleiro enfeitado* (1544), incluída em Alfred H. Barr Jr. (Org.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (Nova York: Museu de Arte Moderna, 1936, fig. 7). O próprio Spies solapa essa argumentação ao salientar que Picasso usara o dispositivo iconográfico da mulher com uma tocha em duas obras que datavam de 1934, *Corrida de touros* e *Composição*; ver W. Spies, “Guernica und die Weltausstellung”, p. 72, n. 3, p. 74, n. 12.

25. Frank D. Russell, em *Picasso's Guernica: The Labyrinth of Narrative and Vision* (Londres: Thames & Hudson, 1980, p. 116), identificou com Picasso a mulher que segura um lampião, tendo como base uma semelhança física (em minha opinião inexistente).

26. O. J. Brendel, op. cit., p. 133, n. 3. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. 3. ed. Berlim: Propyläen, 1931, p. 76: “dann bricht man in private Mythologie auf”; a passagem não aparece na primeira edição (1926) nem na segunda (1928).

27. O. J. Brendel, op. cit., p. 137, n. 3. Ver também a sugestão não convincente feita por Meyer Schapiro em “Picasso's *Woman with a Fan*: On Transformation and Self-Transformation” (In: Larissa Bonfante; Helga von Heintze (Orgs.). *In Memoriam Otto J.*

*Brendel: Essays in Archaeology and the Humanities*. Mainz: Phillip von Zabern, 1976, pp. 249-54, em esp. p. 253, n. 13), comparando a mulher com o lampião em *Guernica* a *La Marseillaise* de François Rude (1830-6; Paris, Arco do Triunfo), *Liberdade nas barricadas* de Eugène Delacroix (1830; Paris, Museu do Louvre) e *A Justiça e a vingança divina perseguindo o crime* de Pierre Paul Prud'hon (1808; Paris, Museu do Louvre). E. Fisch (op. cit., pp. 42-6, n. 19) interpreta-a como representando tanto uma Erínia quanto Lúcifer.

28. Michel Leiris, *Journal 1922-1989*. Org. de Jean Jamin. Paris: Gallimard, 1992, p. 595 (29 set. 1963): “Il semblerait que, décidément, la peinture — l’acte de peindre — soit pour P[Picasso] le thème majeur”. Sempre que uma fonte publicada não for citada, a tradução é minha.

29. Christian Zervos, “Statement by Picasso: 1935”. In: Alfred H. Barr Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*. Trad. de Myfanwy Evans. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1946, p. 272; publicado originalmente como “Conversations avec Picasso”, *Cahiers d’art*, 10, 1935, p. 173:

Auparavant les tableaux s’acheminaient vers leur fin par progression. Chaque jour apportait quelque chose de nouveau. Un tableau était une somme d’additions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions. Je fais un tableau, ensuite je le détruis. Mais à la fin du compte rien n’est perdu; le rouge que j’ai enlevé d’une part se trouve quelque part ailleurs.

Il serait très curieux de fixer photographiquement, non pas les étapes d’un tableau, mais ses métamorphoses. On s’apercevrait peut-être par quel chemin un cerveau s’achemine vers la concrétisation de son rêve. Mais ce qui est vraiment très curieux, c’est d’observer que le tableau ne change pas au fond, que la vision initiale reste presque intacte malgré les apparences.

Juan Larrea interpretou essa passagem como se se referisse a *Guernica*; ver Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*. 3. ed. Berkeley: University of California Press, 1981, p. 302; ver também A. Blunt, *Picasso’s Guernica*, p. 28, n. 2.

30. Talvez porque um pássaro tenha se tornado visível na versão final da pintura.

31. A. Blunt, *Picasso’s Guernica*, p. 12, n. 2. Picasso também desenhou o cenário e os figurinos “cubistas” de *Parade*, e a coreografia era de Léonide Massine. A ligação de *Guernica* com *Parade* fora salientada, em termos mais gerais, por Francesco Arcangeli em seu artigo, desfavorável mas muito perceptivo, “Picasso, ‘voce recitante’”, *Paragone*, 47, 1953, p. 73.

32. A influência de *Parade* foi notada por, entre outros, T. Hilton, op. cit., pp. 138-9, n. 3. Ver, em geral, Deborah Menaker Rothschild, *Picasso’s Parade: From Street to Stage* (Londres: Sotheby’s Publications/Drawing Center: Nova York, 1991).

33. Giovanni Carandente, “Il viaggio in Italia: 17 febbraio 1917”. In: *Picasso: Opere dal 1895 al 1971 dalla Collezione Marina Picasso*, Florença: Sansoni, 1981, pp. 45-57.

34. Jean Cocteau, *Le rappel à l’ordre*. 13. ed. Paris: Stock, 1926, pp. 294-5 (ver n. 6 sobre *Parade* e a viagem de Cocteau a Roma).

35. O desenho foi reproduzido em *Le coq et l’arlequin* (Paris: Editions de la Sirène, 1918) de Cocteau; ver Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*. Org. de André Fermigier. Paris: Hermann, 1967, p. 20.

36. Marcel Proust, “Introduction”. In: Jacques-Emile Blanche, *Propos de peintre*. Paris: Emile-Paul Frères, 1919, v. 1, *De David à Degas*, p. xxii:

Certainement, comme Jean Cocteau, Jacques Blanche rendrait justice au grand, à l’admirable Picasso, lequel a précisément concentré tous les traits de Cocteau en une image d’une rigidité si noble qu’à côté d’elle se dégradent un peu dans mon souvenir les plus charmants Carpaccio de Venise.

*Les maîtres d’autrefois: Belgique-Hollande*, de Eugène Fromentin (Paris: E. Plon, 1876), foi publicado em inglês como *The Masters of Past Time: Dutch and Flemish Painting from Van Eyck to Rembrandt* (Org. de H. Gerson. Trad. de Andrew Boyle. Londres: Phaidon, 1948).

37. J. Cocteau, *Le rappel à l’ordre*, p. 51, n. 33.

38. Ernst Bloch, “Time-Echo Stravinski [1928]”. In: \_\_\_\_\_, *Heritage of Our Times*. Trad. de Neville Plaice e Stephen Plaice. Berkeley: University of California Press, 1991, pp. 216-7; publicado originalmente em *Erbschaft dieser Zeit* (Zurique: Oprecht & Helbling, 1935, pp. 176-7):

Diese Starre ist der Tribut des späteren Stravinskij an die Pariser Reaktion, ja, an die kapitalistische Stabilisierung der Welt; dem entstammt auch, was man den “Objektivismus” dieser Musik nennt. Er ist betonte Entfremdung von aller Psychologie, doch auch von allem Menschlichen [...] Cocteaus lateinischer Text noch ganz andere, ja, fast rätselhafte Elemente von Faschismus hinzuließ [...] Picasso, Stravinskij, Cocteau — sie sind, antiker Form sich nähernd, ein Dreiklang geworden und die letzte Verführung zu “Maß”, die die Oberschicht der Bourgeoisie, in letzter Stunde, hervorgebracht hat.

39. Carl Einstein, “Obituary: 1832-1932”. In: \_\_\_\_\_, *Werke*. Org. de Marion Schmid e Liliane Meffre. Trad. de Eugène Jolas. Viena: Medusa, 1985, pp. 535-41, v. 3: 1929-1940; publicado originalmente (na tradução inglesa de Jolas) em *Transition*, 21, 1932, pp. 207-14. Ver também Sibylle Penkert, *Carl Einstein: Beiträge zu einer Monographie* (Göttingen: Vandenhoele & Ruprecht, 1969); Heidemarie Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins* (Munique: W. Fink, 1976); *Kritische Berichte*, 13, n. 4, 1985 (número sobre Carl Einstein); e a nova edição de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, de Carl Einstein (Org. de Uwe Fleckner e Thomas W. Gaehtgens. Berlim: Fannei & Walz, 1996), que inclui um importante ensaio introdutório.

40. C. Einstein, “Obituary”, p. 537, n. 39.

41. Ibid., p. 540, n. 39.

42. Id., “The Dinard Period”. In: Gert Schiff (Org.), *Picasso in Perspective*. Trad. de A. D. Simons. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1976, pp. 72-3; extraído da terceira edição de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* de Einstein, p. 96, n. 25:

Picasso schuf damals eine Reihe Figurenbilder, Geschöpfe einer formalen Mythologie [...] Die unmittelbaren Gesichte erscheinen dem Nachahmerischen, Gewöhnlichen als das Fernste. Diese Bilder entstammen den noch nicht angepaßten seelischen Bezirken und



überholen die rechnende Vernunft. Die alten Zeichen von Pfahl, Schädel, Haus und Mutterleib sind wieder gefunden [...]

[...] Picasso hatte begriffen, daß das autonome Bild das Sterben des Wirklichen bedingt. Andererseits wird dieses dadurch verstärkt, daß neue Blöcke von Einbildung hineingesprengt werden.

Na edição de 1996 de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* de Einstein, essa passagem está na p. 134, n. 38.

43. Thomas Mann, “Joseph und seine Brüder”. In: \_\_\_\_\_, *Essays*. Org. de Hermann Kurzke e Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1996, p. 189, v. 5: *Deutschland und die Deutschen, 1938-1945*: “Der Mythos wurde in diesem Buch dem Faschismus aus den Händen genommen”.

44. Numa sociedade sem classes, Blunt escreveu em 1937, o pintor “desenvolverá o tipo de realismo que no momento está sendo praticado, sem o uso de qualquer mitologia, que [...] não será mais necessário como uma arma para manter algumas outras classes inferiores em seu lugar”; ver A. Blunt, “Art under Capitalism and Socialism”, p. 120, n. 9.

45. Alfred H. Barr Jr., “Picasso: Fifty Years of His Art”. In: \_\_\_\_\_, *Picasso: Fifty Years of His Art*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 1946, p. 201. Clement Greenberg, “Picasso at Seventy-Five” (1957). In: \_\_\_\_\_, *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon, 1961, pp. 59-69, em esp. p. 65. A definição de Barr foi retomada por, entre outros, Max Raphael, *The Demands of Art, with an Appendix: Toward an Empirical Theory of Art*. Trad. de Norbert Guterman. Princeton: Princeton University Press, 1968, pp. 135-79; Eugene B. Cantelupe, “Picasso’s *Guernica*”. *Art Journal*, 31, 1971, pp. 18-21; e F. D. Russell, op. cit., pp. 81-5, n. 24.

46. A. Blunt, *Picasso’s Guernica*, p. 32, n. 2, fez observação semelhante, mas sem se dar conta de que o novo formato começou com o primeiro desenho relacionado à mulher que avança.

47. Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. 3. imp. Princeton: Princeton University Press, 1970, pp. 28-49, 154 ss.

48. Francis Haskell, “Poussin’s Season”. *New York Review of Books*, 23 mar. 1995, p. 50.

49. Embora Greuze tenha executado a tela em 1778, um desenho para *A maldição do pai: o filho punido* foi mostrado no Salão de 1765; ver Edgar Munhall, *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805*. Org. de Joseph Focarino. Hartford, Conn.: Wadsworth Atheneum, 1976, pp. 114-5 (verbete n. 49), 178-80 (verbete n. 88). Gabriel de Saint-Aubin, nas margens de seu livreto do Salão de 1769, comparou a *Morte de um pai cruel abandonado por seus filhos* de Greuze com *A morte de Germânico* de Poussin; ver Munhall (citado acima), pp. 118-9 (entrada n. 51). Ver também Rosenblum, op. cit., pp. 37-8, n. 46, que se refere a Frederick Antal, *Hogarth and His Place in European Art* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962, pp. 198 ss.), sobre a dívida de Greuze para com Hogarth.

50. E. Munhall, op. cit., pp. 120-1, n. 48 (entrada n. 52).

51. Raphael [Daudet de Jaussac] e Jérôme, *Lettre sur les peintures, gravures et sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre* (Paris: Delalain, 1769, p. 28):

Pendant que je suis occupé à reprocher le mauvais choix de sujets, il faut que tout d’une haleine j’exprime mon mécontentement d’un dessin du même Auteur qu’il se propose sans doute de traiter en grand. *La Mort du Père dénaturé abandonné de ses enfants* [...]. Quel sujet! [...] Ce sujet me scandalise: je suis fâché qu’un Français l’ait imaginé.

52. Willibald Sauerländer, “Pathosfiguren im Oeuvre des Jean Baptiste Greuze”. In: Georg Kauffmann e Willibald Sauerländer (Orgs.). *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag: Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freude und Verehrer*. Berlim: Walter de Gruyter, 1965, pp. 146-50.

53. Ver Nicolas Powell, *Fuselli: The Nightmare*. Londres: Allen Lane, 1973, pp. 28 ss.

54. Gert Schiff, em *Johann Heinrich Füssli, 1741-1825* (Munique: Berichthaus, 1973, p. 1:211), compara o desenho de Fuseli *Visão do hospício* (1791-3; Zurique, Kunsthau) com o desenho de Greuze *A maldição do pai: o filho ingrato* (1765; Lille, Museu de Belas-Artes); credita a observação a George Levitine, resenha de *Johann Heinrich Füssli’s Milton-Galerie*, de Gert Schiff, *Art Bulletin*, 47, 1965, pp. 300-1.

55. G. Schiff, *Johann Heinrich Füssli*, 1:70 (n. 53), 2:65 (n. 333).

56. Allan Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*. 2. ed. Londres: John Murray, 1830, p. 280, v. 2, como citado em Giorgio Melchiori, *Michelangelo nel Settecento inglese: Un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*. Roma: Edizioni di Storia & Letteratura, 1950, p. 81.

57. Ver G. Schiff, *Johann Heinrich Füssli*, 1:112 (nota 53), 462 (entrada n. 515), 2:121 (n. 515); e *The Age of Neo-classicism: The Fourteenth Exhibition of the Council of Europe*. Londres: Arts Council of Great Britain, 1972, pp. 343-4 (entrada n. 589 de Rhodri Liscombe). Ver também Frederick Antal, *Fuseli Studies*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1956, p. 29.

58. Ver G. Schiff, *Johann Heinrich Füssli*, (n. 53), 1:440 (entrada n. 378), 2:86 (n. 378). Schiff sugere que essa versão de *Meleagro* foi executada em 1771 (há pelo menos cinco versões subsistentes); é datada de 1776-8 em *The Age of Neo-classicism*, p. 344, n. 56 (entrada n. 591 de Rhodri Liscombe).

59. F. Antal, op. cit., n. 56, 34, pr. 18a.

60. Gert Schiff, em “Füssli, puritain et satanique” (*L’œil*, n. 63, 1960, pp. 23-9), sustenta que David pode ter temporariamente afetado o trabalho de Fuseli, tornando-o mais realista — sugestão que considero insustentável. A comparação entre *O juramento no Rütli* (1778-81; Zurique, Rathaus) de Fuseli e *O juramento dos Horácios* (1783-4; Paris, Museu do Louvre) de David sugere, ao contrário, que Fuseli pode ter influenciado David; ver F. Antal, op. cit., pp. 71-2, prs. 28, 29a, n. 56.

61. Frederick Antal, “Fuseli Studies”, *Burlington Magazine*, 96, 1954, pp. 260-1: “seu desenho do *Hospício* [...] corresponde ao estilo classicista convulsionado e agitado da versão da *Morte de Beaufort* de 1772”.

62. Ver George Levitine, “The Influence of Lavater and Girodet’s *Expression des sentiments de l’âme*”. *Art Bulletin*, 36, 1954, pp. 40-4. Segundo Thomas Crow, em “Girodet et David pendant la Révolution: Un dialogue artistique et politique” (In: *David contre David*. Paris: La Documentation Française, 1993, pp. 845-66, em esp. p. 854, v. 2), o *Hipócrates* de Girodet era “la composition la

plus purement davidienne de sa carrière” [a composição mais puramente davidiana de sua carreira].

63. *Marseille en Révolution*. Marseille: Editions Rivages, 1989, p. 150 (verbetes n. 171 de Philippe Bordes). Mais tarde o próprio Girodet começou a se “michelangelizar”; ver, por exemplo, seu *Dilúvio* (1806, Paris, Museu do Louvre).

64. Alain Jouffroy e Philippe Bordes, *Guillotine et peinture: Topino-Lebrun et ses amis*. Paris: Chêne, 1977, p. 124 (carta de 20 de novembro de 1795): “Bien cher Lavater accepte de recevoir le porteur de la présente, c’est un peintre à la manière de Füssli de Londres, outre des connaissances physiognomiques, il est écrivain — et c’est un noble citoyen du monde”. Sobre Magdalena Schweizer-Hess, ver G. Schiff, *Johann Heinrich Füssli*, v. 1, p. 85 passim, n. 53.

65. James Henry Rubin, “Painting and Politics, II: J.-L. David’s Patriotism, or the Conspiracy of Gracchus Babeuf and the Legacy of Topino-Lebrun”. *Art Bulletin*, 58, 1976, pp. 547-68. Mas ver Philippe Bordes, “Documents inédits sur Topino-Lebrun”, *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 1976, pp. 289-300; a discussão entre Bordes e Rubin em “Letters to the Editor”, *Art Bulletin*, 59, 1977, pp. 461-62; A. Jouffroy e P. Bordes, op. cit., n. 63; Philippe Bordes, “Les arts après la Terreur: Topino-Lebrun, Hennequin et la peinture politique sous le Directoire”. *La revue du Louvre et des musées de France*, 29, 1979, pp. 199-212; e *Marseille en Révolution*, op. cit., pp. 149-52, n. 63 (verbetes n. 171 de Pierre Bordes). Sobre Giuseppe Ceracchi, que foi guilhotinado com Topino-Lebrun, ver *Dizionario biografico degli italiani*, verbete “Ceracchi, Giuseppe”.

66. A. Jouffroy e P. Bordes, op. cit., p. 126, n. 63 (*Journal d’indications*).

67. J. H. Rubin, “Painting and Politics, II”, em esp. p. 555, n. 64, que discute uma carta de 10 de outubro de 1795 na qual Topino-Lebrun é solicitado a levar ao impressor um texto escrito por Babeuf, que estava então na prisão, publicado como número 34 de *Le tribun du peuple*, jornal fundado por Babeuf.

68. Ver J. H. Rubin, “Painting and Politics, II”, pp. 560-3, n. 64; e Etienne Jean Delécluze, *Louis David: Son école et son temps: Souvenirs*. Paris: Didier, 1855; reimp. Paris: Macula, 1983, pp. 146-7, 238-40.

69. Esse aspecto não foi observado por William Darr, “Images of Eros and Thanatos in Picasso’s *Guernica*”. *Art Journal*, 25, 1966, pp. 338-46.

70. Arthur E. Popham e Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*. Londres: Phaidon, 1949, pp. 248-9 (entrada n. 424).

71. O. J. Brendel, op. cit., p. 154, n. 3.

72. T. Hilton, *Picasso*, p. 246, n. 3.

73. Phillippe Auquier, *Ville de Marseille, Musée des beaux-arts, Palais de Longchamp: Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins*. Marseille: Barlatier, 1908, p. 305 (entrada n. 575). Gostaria de agradecer a Nadine Zannini, assistente de conservação, Museu de Belas-Artes, Marselha, pela informação que gentilmente me enviou em sua carta datada de 9 de novembro de 1993.

74. William Rubin, “Picasso”. In: \_\_\_\_\_ (Org.), “Primitivism” in *Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1984, v. 1, p. 305; ver também uma carta enviada por Picasso a Kahnweiler e datada de 11 de agosto de 1912, em Isabelle Monod-Fontaine e Claude Laugier, *Daniel-Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 111-2).

75. Carla Gottlieb, “Picasso’s *Girl before a Mirror*”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, 1966: p. 510; ver também T. Hilton, *Picasso*, p. 222, n. 3.

76. C. Greenberg, op. cit., pp. 59-69, em esp. p. 63, n. 44. Na mesma direção, ver F. Arcangeli, op. cit., pp. 73-4, n. 30. Ao comentar a aquisição puramente coincidente de *Os três dançarinos* de Picasso e de *Lady Macbeth segurando os punhais* de Fuseli, o diretor da Tate Gallery, Norman Reid, escreveu: “Muito do passado está envolvido em Picasso; pode haver um traço de Fuseli em alguma parte no pacote”; ver *The Tate Gallery Report 1964-65* (Londres: Her Majesty’s Stationery Office, 1966, p. 14).

77. Ver notas tomadas por Roland Penrose sobre suas conversas com Picasso (29-31 jan. 1965), publicadas in *The Tate Gallery Report 1964-65*, p. 50, n. 75:

Eu disse: “Uma das coisas que fazem *Os três dançarinos* tão importante para mim é que se vê neles os primeiros traços de *Guernica*”. Picasso, olhando para mim com surpresa: “Talvez, mas dos dois prefiro *Os três dançarinos*. É muito mais uma pintura real — uma pintura em si sem qualquer consideração externa”. Nessa época Picasso estava vendendo *Os três dançarinos* para a Tate Gallery, mas sua observação é significativa de qualquer modo.

78. T. Hilton, *Picasso*, p. 246, n. 3.

79. William Rubin, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art, Including Remainder-Interest and Promised Gifts*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1972, p. 120.

80. T. Hilton, *Picasso*, p. 215, n. 3.

81. Ibid., p. 148, n. 3. A mesma colocação foi feita por Roberto Longhi em suas notas sobre Picasso datadas de 1953, que foram publicadas em *Paragone* (n. 371, 1981, p. 15): “Em Picasso parece quase uma ironia do classicismo, paralela à de De Chirico nos mesmos anos (1920-1)”; p. 52: “Assim como suas [de Picasso] pinturas são desenhos de linhas, suas figuras colossais têm a leveza do molde de gesso vazio, do cimento. Talvez Picasso olhasse para os moldes, não para os originais”. Uma observação semelhante foi feita em Otto J. Brendel, “The Classical Style in Modern Art” (In: Whitney J. Oates (Org.), *From Sophocles to Picasso: The Present-Day Vitality of the Classical Tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 1962, p. 96).

82. Brassai, *Picasso and Co.*, pp. 55-6, n. 1 (ligeiramente modificado em relação ao original); Brassai, *Conversations avec Picasso*, p. 71, n. 1: “Oui. Ils sont tous barbus... Et savez-vous pourquoi? Chaque fois que je dessine un homme, involontairement, c’est à mon père que je pense... Pour moi, l’homme, c’est ‘don José’, et ça le restera toute ma vie... Il portait une barbe...” (reticências no original).

83. E. H. Gombrich, “Psycho-analysis and the History of Art”. In: \_\_\_\_\_, *Meditations on a Hobby Horse, and Other Essays on the Theory of Art*. Londres: Phaidon, 1963, pp. 30-44.
84. Semir Zeki, *Balthus, ou, La quête de l’essentiel*. Paris: Archimbaud, 1995, p. 38: “Picasso m’a dit un jour: ‘Je n’ai jamais fait des dessins d’enfant’. Il a dit cela avec une grande tristesse”.
85. O. J. Brendel, op. cit., p. 140, n. 3.
86. Sidra Stich, “Picasso’s Art and Politics in 1936”. *Arts Magazine*, 58, n. 2, 1983, pp. 113-8, em esp. p. 117, n. 15:
- Tipicamente, Picasso não deu a seu guerreiro [num esboço datado de 28 de maio de 1936 para a cortina de *Le quatorze juillet*] uma arma moderna mas o mais primordial objeto de defesa — uma pedra. Como em cenas de batalha precedentes (e em *Guernica* também), suas armas (espadas, adagas, facas, lanças, dardos) servem para mitificar ou simular um deslocamento temporal.
87. Walter Benjamin, *Understanding Brecht*. Trad. de Anna Bostock. Londres: Verso, 1983, p. 121; originalmente publicado em *Versuche über Brecht*. Org. de Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, p. 171: “Nicht an das Gute Alte anknüpfen, sondern an das schlechte Neue”.
88. Jerome Seckler, “Picasso Explains — [1945]”. In: Ellen C. Oppler (Org.), *Picasso’s Guernica: Illustrations, Introductory Essay, Documents, Poetry, Criticism, Analysis*. Nova York: W. W. Norton, 1988, pp. 148-9, 151; originalmente publicado em *New Masses*, 13 mar. 1945. Consultei a transcrição datilografada da entrevista preservada nos arquivos do Museu de Arte Moderna. As palavras “o touro não é fascismo, mas é brutalidade e escuridão” não se referem a *Guernica*, como foi equivocadamente afirmado, mas a *Natureza-morta com cabeça de touro negro* (1938); ver J. Seckler (citado acima), fig. 148.
89. Dore Ashton (Org.), *Picasso on Art: A Selection of Views*. Nova York: Viking, 1972, p. 155, citação de “Symposium on *Guernica*, Museum of Modern Art, 25 November 1947”, datiloscrito, Arquivos do Museu de Arte Moderna, Nova York.
90. A. Blunt, *Picasso’s Guernica*, pp. 44-7, n. 2.
91. Juan Larrea, *Guernica, Pablo Picasso*. Org. de Walter Pach. Trad. de Alexander H. Krappe. Nova York: Curt Valentin, 1947, pp. 56-7, fig. 12. Larrea também não menciona *Documents* nem acredita que a miniatura tenha sido uma fonte para Picasso, ainda que interprete *Guernica* numa perspectiva estritamente apocalíptica. Ruth Kaufmann, em “Picasso’s *Crucifixion* of 1930” (*Burlington Magazine*, 111, 1969, pp. 553-61), observou a ligação com *Documents* (que ela descreve como uma revista surrealista [p. 553], embora Bataille a concebesse como uma revista antissurrealista).
92. Georges Bataille, “L’Apocalypse de Saint-Sever”. In: \_\_\_\_\_, *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, pp. 164-70, v. 1: *Premiers écrits, 1922-1940*; originalmente publicado em *Documents*, 1, n. 2, 1929, pp. 74-84.
93. Ibid., pp. 168-9, n. 91, pr. VIII: “le réalisme grossier et la grandeur pathétique”, “le signe de l’extrême désordre des réactions humaines libres”.
94. Denis Hollier, “La valeur d’usage de l’impossible”. In: *Documents* (1929). Reimp. Paris: Jean Michel Place, 1992, pp. vii-xxxiv, v. 1: *Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*; reimpressão em *Les dépossédés: Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre* de Hollier (Paris: Editions de Minuit, 1993, pp. 153-78). As contribuições de Einstein para *Documents* estão coligidas em Carl Einstein, *Ethnologie de l’art moderne* (Org. de Liliane Meffre. Marselha: André Dimanche, 1993). Michel Leiris, “De Bataille l’impossible à l’impossible *Documents*” (1963) (In: \_\_\_\_\_, *A propos de Georges Bataille*. Paris: Fourbis, 1988, pp. 17-40), é decepcionante. Ver Roberto Longhi, “Picasso e l’Italia [1953]”. *Paragone*, n. 371, 1981, p. 7: “Estes eram os tempos dos *Documents* do falecido Carl Einstein, um grande eclético cultural. E Picasso é uma corporificação do ecletismo cultural”.
95. Georges Bataille, “Soleil pourri”. In: \_\_\_\_\_, *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, pp. 231-2, v. 1: *Premiers écrits, 1922-1940*; publicado originalmente em *Documents* 2, n. 3 (número intitulado “Hommage à Picasso”), 1930, pp. 173-4.
96. Ibid., p. 231, n. 94: “par l’horreur qui se dégage d’une lampe à arc en incandescence”.
97. Ibid., p. 232, n. 94:
- Toutefois, il est possible de dire que la peinture académique correspondait à peu près à une élévation d’esprit sans excès. Dans la peinture actuelle au contraire la recherche d’une rupture de l’élévation portée à son comble, et d’un éclat à prétention aveuglante a une part dans l’élaboration, ou dans la décomposition des formes, mais cela n’est sensible, à la rigueur, que dans la peinture de Picasso.
- [É, no entanto, possível, dizer que a pintura acadêmica correspondia mais ou menos a uma elevação de espírito sem excesso. Na pintura atual, ao contrário, a busca de uma ruptura da elevação levada a seu auge, e de um brilho com pretensão ofuscante, tem participação na elaboração, ou na decomposição das formas, mas isso só é sensível, a rigor, na pintura de Picasso.]
- A tradução desta passagem é a que se encontra em Georges Bataille, “Rotten Sun” (In: \_\_\_\_\_, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Org. e trad. de Allan Stoekl, com Carl R. Lovitt e Donald M. Leslie Jr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, p. 58). Os dois estudiosos que perceberam a importância desse texto foram desviados pela referência de Bataille aos cultos mitraicos, que não tinham absolutamente nada a ver com Picasso; ver R. Penrose, op. cit., p. 304, n. 28 e n. 12; e R. Kaufmann, op. cit., pp. 553-61, n. 90.
98. A. Blunt, *Picasso’s Guernica*, p. 34, n. 2.
99. R. Arheim, *Picasso’s Guernica*, p. 120, n. 3: “O punho vai além de uma mera ameaça ao segurar um ramo de flores e cercar-se de um halo brilhante”.
100. A. Blunt, *Picasso’s Guernica*, pp. 41-2, n. 2; O. K. Werckmeister, op. cit., p. 16, n. 8; Ruth Maria Capelle, “Die Bedeutung der Maitage in Barcelona in der ikonographischen Entwicklung von Picassos *Guernica*”. In: Jutta Held (Org.), *Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste*. Hamburgo: Argument, 1989, pp. 88-93; e Ludwing Ullmann, *Picasso und der Krieg*. Bielefeld: Karl Kerber, 1993, pp. 136-8; sobre acontecimentos em Barcelona em maio de 1937, p. 524, n. 325 (menciona o ensaio de Werckmeister).

101. Antonina Vallentin, *Pablo Picasso*. Paris: A. Michel, 1957, pp. 326-7.

102. G. Bataille, “*Soleil pourri*”, p. 231, n. 94. Ver também F. D. Russell, op. cit., p. 324, n. 179, que tem uma vaga observação sobre amigos surrealistas de Picasso. Diferentes interpretações (e na minha opinião inaceitáveis) foram sugeridas por F. F. Russell, op. cit., pp. 102-3, 268, n. 24; e Ludwig Ullmann, “Zur Vorgeschichte von Picassos *Guernica*: Unbekannte und unbeachtete Arbeiten (Januar-April 1937)”. *Kritische Berichte*, 13, n. 4, 1985, pp. 45-56, em esp. p. 47.

103. Luc Decaunes, *Paul Eluard, Biographie pour une approche*. Rodez: Editions Subervie, 1964, p. 55.

104. O poema de Éluard é transcrito por completo em francês e em inglês (trad. de Roland Penrose) em J. Larrea, op. cit., pp. 6-7, n. 90. Durante o simpósio realizado no Museu de Arte Moderna em 1947, Larrea disse: “Penso que há muito do poema no quadro e muito do quadro no poema”, mas Rudolph Arnheim discordou: “*Guernica* não é vitória mas derrota — um caos que se alastra, mostrado como se fosse temporário por seu apelo dinâmico à figura altaneira, destacada e intemporal do animal augusto”; ver “Symposium on *Guernica*, Museum of Modern Art, 25 November 1947”, datiloscrito, Arquivos do Museu de Arte Moderna, Nova York. Sobre Picasso, Éluard e *Guernica*, ver R. Penrose, op. cit., pp. 315-6, n. 28.

105. Martial Bataille ficou horrorizado ao ler uma entrevista dada por Georges em que seu irmão enfatizava a veracidade da parte final de *História do olho*.

106. Georges Bataille, *L’anus solaire*. In: \_\_\_\_\_, *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, pp. 81-6, 644-5, v. 1: *Premiers écrits, 1922-1940*: “les têtes asexuées et nobles de bourgeois seront tranchées” (p. 86). Sobre esse texto de Bataille, ver Denis Hollier, “De l’équivoque entre littérature et politique” (In: \_\_\_\_\_, *Les dépossédés: Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*. Paris: Editions de Minuit, 1993, pp. 109-30, em esp. p. 119), no qual Hollier fala da “héroïsation scatologique du prolétariat” [heroicização escatológica do proletariado].

Seguir os ecos do Marquês de Sade e de Baudelaire nesses textos exigiria uma longa digressão. No entanto, ver Georges Bataille, “[Rêve]” (In: \_\_\_\_\_, *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, pp. 9-10, 413. v. 2: *Écrits posthumes, 1922-1940*): “rédigé en 1927, vers juin”, portanto ligado à análise de Bataille com Adrien Borel; e, sobre esse sonho, Denis Hollier, “La tombe de Bataille” (In: \_\_\_\_\_, *Les dépossédés: Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, pp. 95-9). O ódio de Bataille pela natureza levou-o a conceber a morte como uma derrota: “Je retrouverai l’abjecte nature et la purulence de la vie anonyme, infinie, qui s’étend comme la nuit, qu’est la mort. Un jour ce monde vivant pullulera dans ma bouche morte” [Eu reencontrarei a natureza abjeta e a purulência da vida anônima, infinita, que se estende como a noite, que é a morte. Um dia esse mundo vivo pululará em minha boca morta]; como citado em Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l’œuvre*. Paris: Librairie Séguier: Frédéric Birr, 1987, p. 453.

107. *La critique sociale, n. 1 (mars 1931)-n. 11 (mars 1934)*. Paris: Marcel Rivière, 1931-4; reimp. Paris: Editions de la Différence, 1983; a edição na reimpressão inclui um prólogo de Boris Souvarine, então com 87 anos. As atas do Collège de Sociologie foram publicadas em Denis Hollier (Org.), *Le Collège de sociologie: 1937-1939* (Paris: Gallimard, 1979); ver também a edição americana ampliada: Denis Hollier (Org.), *The College of Sociology (1937-39)* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

108. Jean Dautry, “*Sous Le feu des canons français...*,” prospecto assinado por Georges Bataille e outros membros de *Contre-Attaque* (In: Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1970, p. 398, v. 1: *Premiers écrits, 1922-1940*): “Nous leur préférons, en tout état de cause, la brutalité antidiplomatique de Hitler, plus pacifique, en fait, que l’excitation baveuse des diplomates et des politiciens”; cf. “*Sous le feu des canons français... et alliés*”, o prospecto revisto, que traz cinco outras assinaturas, p. 671: “Nous leur préférons, en tout état de cause, et sans être dupes, la brutalité anti-plomatique de Hitler, moins sûrement mortelle pour la paix que l’excitation baveuse des diplomates et des politiciens”.

109. Carlo Ginzburg, “Germanic Mythology and Nazism”. In: \_\_\_\_\_, *Clues, Myths, and the Historical Method*. Trad. de John Tedeschi e Anne C. Tedeschi. Londres: Hutchinson Radius, 1990, pp. 142-3; publicado originalmente in *Quaderni storici*, n. s., n. 57, 1984, pp. 857-82.

110. A revista em sua integralidade foi republicada como *Acéphale: Religion, sociologie, philosophie, 1936-1939* (Paris: Jean Michel Place, 1980).

111. M. Leiris (*Journal*, pp. 721-2, n. 27, 5-6 out. 1979) comenta “le thème de l’acéphale” na década de 1930, inspirado pela publicação feita por Hollier das atividades do Collège de Sociologie (ver nota 107).

112. Georges Bataille, “Chronique nietzschéenne”. In: \_\_\_\_\_, *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, pp. 477-90, em esp. pp. 485-9 (“La représentation de ‘Numance’”, “‘Numance! Liberté!’”), v. 1: *Premiers écrits, 1922-1940*; publicado originalmente in *Acéphale*, n. 3-4, 1937, pp. 15-23. A importância desse texto foi salientada por Denis Hollier em “Desperanto” (Trad. de Betsy Wing, *New German Critique*, n. 67, 1996, pp. 19-31).

113. G. Bataille, “Chronique nietzschéenne”, p. 489, n. 111: “à l’unité césarienne que fonde un chef, s’oppose la communauté sans chef liée par l’image obsédante d’une tragédie [...] l’élément émotionnel qui donne une valeur obsédante à l’existence commune est la mort”; p. 488: “La comédie qui — sous couleur de démocratie — oppose le césarisme soviétique au césarisme allemand”, “le mouvement antifasciste, s’il est comparé à Numance, apparaît comme une cohue vide, comme une vaste décomposition d’hommes qui ne sont liés que par des refus”, “que le combat engagé ne prendra un sens et ne deviendra efficace que dans la mesure où la misère fasciste rencontrera en face d’elle autre chose qu’une négation agitée: la communauté de cœur dont Numance est l’image”.

# Créditos das imagens

*Todos os esforços foram feitos para determinar a origem das imagens deste livro. Nem sempre isso foi possível. Teremos prazer em creditar as fontes, caso se manifestem.*

Frontispício do *Leviatã* de Thomas Hobbes, 1651. *Leviathan, or the Matter, Forme & Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall And Civill*, Andrew Crooke. British Library, Londres.

Abraham Bosse, Frontispício de Thomas Hobbes, *Leviatã*, 1651. Dessin. Ms. Egerton, 1910. *Leviathan, or the Matter, Forme & Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall And Civill*, Thomas Hobbes of Malmesbury, Anno Christi 1651. British Library, Londres.

34, 35 (detalhe) e Jacques-Louis David, *Marat em seu último suspiro*, 1793. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas (à esquerda).

Pierre-Alexandre Tardieu, *Le Pelletier de Saint-Fargeau sur son lit de mort*, s.d. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Jacques-Louis David, *O juramento dos Horácios*, 1784. Musée du Louvre, Paris © RMN/ Gérard Blot/ Christian Jean.

Jacques-Louis David, *Projeto de vestimenta dos legisladores*, s.d. Musée Carnavalet, Paris. © RMN/ Agence Bulloz.

Anatole Devosge, *Le Pelletier de Saint-Fargeau em seu leito de morte*, s.d. Musée des Beaux-Arts, Dijon. © DR/ RMN.

Jacques-Louis David, *A morte de Meleagro*, s.d. Musée du Louvre, Paris, D.A.G. © DR/ RMN.

Jacques-Louis David, *Andrômaca chorando Heitor*, 1783. Musée du Louvre, Paris. © RMN/ René-Gabriel Ojéda.

De Vinck, *Culte de Marat*, em *As pragas do Egito: ou o Estado da França de 1789 até o estabelecimento da Constituição atual*, 1795. Detalhe da prancha: 9e plaie. Bibliothèque nationale de France, Paris .

(detalhe): Pierre Legros, *St. Stanislas Kostka*, s.d. Église Sant’Andrea al Quirinale, Roma. © 2011. Fotografia Scala, Florença/ Fondo Edifici di Culto – Min. dell’Interno (à direita).

Alfred Leete, *Britons. Join Your Country’s Army!*, 1914. Cartaz de recrutamento com o retrato de Lord Kitchener. Imperial War Museums, Londres.

Achille Lucien Mauzan, *Fate tutti il vostro dovere!*, 1917. Fotografia de Silvia Rios. The Wolfsonian, Florida International University, Miami Beach, Flórida.

J. U. Engelhardt, *Auch Du sollst beitreten zur Reichswehr*, 1919. Staatsgalerie, Stuttgart-Marketing GmbH.

James Montgomery Flagg, *I Want you for U.S.*, 1917. Washington DC, Smithsonian American Art Museum. Don de Barry e Melissa Vilkin. © 2011 Fotografia Smithsonian American Art Museum/ Art Resource/ Scala, Florença.

D. Moor, 1920. Galerie Bassenge, Berlim.

Dirk Bouts, *Christus Salvator Mundi (Vera effigies)*, c. 1464. Museum Boijmans Van Beuningen, Roterdã.

Anônimo, *Arqueiro da besta*, c. 1430. Graphische Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen.

Antonello da Messina, *Cristo abençoando*, c. 1465. The National Gallery, Londres, Dist. RMN/ National Gallery Photographic Department.

Anônimo, *ícone de Cristo Pantocrátor*, Mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai, século VI-VII. © 1969, The Regents of The University of Michigan, Ann Arbor, Michigan. Princeton University, Princeton, Nova Jersey. Reproduzido com autorização de The Michigan-Princeton Alexandria Expedição para o Monte Sinai.

Hans Memling, *Cristo dando sua bênção*, 1478. Norton Simon Art Foundation, cortesia de Mr. Norton Simon.

Michelangelo Buonarroti, *A criação do Sol e da Lua* (detalhe do teto da Capela Sistina), 1508-12. Museu do Vaticano. © Archives Alinari, Florença, Dist. RMN/ Fratelli Alinari.

Jacopo da Pontormo, *Estudo de nu*, c. 1525. DR/ The Trustees of the British Museum.

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *O chamado de São Mateus*, 1598-1601. Igreja San Luigi dei Francesi, Rome. © 2011 Fotografia Scala, Florença.

Anúncio dos cigarros Godfrey Phillips, 1910. Ilustração extraída de Howard Bridgewater, *Advertising*, Bath-Londres, Sir Isaac Pitman & Sons, s. d., p. 16.

Larry Dunst, *I Want Out*, 1971. Comitê para desacreditar a Guerra do Vietnã © v&a Images/ Victoria and Albert Museum, 2012.

Anúncio de uma máquina de escrever Polyphon Musikwerke, 1908. Ilustração extraída de Ludwig Volkmann, *Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst*, Esslingen, Paul Neff Verlag, 1908, p. 22.

Vinnytsa, 1944. Cartaz alemão feito durante a ocupação da Ucrânia. © Coleção Gerhard Paul.

102 e (detalhe): Pablo Ruiz Picasso, *Guernica*, 1937. © Arquivo fotográfico Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madri. © Succession Pablo Picasso/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

Heinrich Hoffmann, *Zwei Bauten, zwei Weltanschauungen*, 1937. © Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv, Munique.

Heinrich Hoffmann, *Ewige Wache*, 1934. Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv, Munique.

Heinrich Hoffmann, Albert Speer e Adolf Hitler com uma maquete do pavilhão alemão, 1937. Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv, Munique.

Vera Mukhina, *Operário e camponesa de kolkhoze (Rabochii i Kolkhoznitsa)*, 1937. Direito do Estado/ Ministério da Cultura – Mediateca do Patrimônio, Dist. RMN/ Baranger. © Mukhina-Zamkova, Vera Ignatevna/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

*Os tiranidas se preparando para matar o tirano Hiparco: Harmódios e Aristogíton*. Réplica romana, c. 117-138 do original grego de 480-470 a.C. National Museum, Nápoles. © 2012. Fotografia Scala, Florença – Cortesia de Ministero Beni e Att. Culturali.

Pablo Ruiz Picasso, *O estúdio: o pintor e seu modelo*, 18 de abril de 1937. Museu Picasso, Paris. © Succession Pablo Picasso/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013. RMN/ Béatrice Hatala.

113, (detalhe): Pablo Ruiz Picasso, *Esboço para Guernica*, 1º de maio de 1937. © Arquivo fotográfico Museo Nacional Centro de Reina Sofía, Madri. © Succession Pablo Picasso/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

Dora Maar, Pablo Ruiz Picasso pintando em seu ateliê, 1937. © Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou. © Succession Pablo Picasso/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

Pablo Ruiz Picasso, *Minotauromaquia*, 23 de março de 1935. Nova York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2011. Digital image, The Museum of Modern Art, Nova York/ Scala, Florença. © Succession Pablo Picasso/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

Pablo Ruiz Picasso, *Jean Cocteau*, 1917. Jean Cocteau (1889-1963). Roma, extraído de Christian Zervos, *Pablo Picasso*, vol. 3, Edição cadernos de arte, Paris, 1917. © Succession Pablo Picasso/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013. Coleção particular/Arquivo Charmet/ The Bridgeman Art Library. © Maison Jean Cocteau, Milly-la-Forêt.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Virgílio lendo a Eneida para Augusto*, c. 1819 Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.

Pablo Ruiz Picasso, *Ígor Stravínski*, 1917. © Paul Herrin. © Succession Pablo Picasso/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

Pablo Ruiz Picasso, *Mãe e filho*, 1921. © BPK, Berlim. RMN/image BStGS. © Succession Pablo Picasso/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.

Jean-Baptiste Greuze, *Morte de um pai cruel abandonado por seus filhos*, 1769. Musée Greuze, Tournus.

Michelangelo Buonarroti, *Criação de Adão* (detalhe do teto da Capela Sistina), 1508-12. Museu do Vaticano. © Archives Alinari, Florença. RMN/ Fratelli Alinari.

Henry Fuseli, *O pesadelo*, 1781. Detroit Institut of Fine Arts.

Henry Fuseli, *Aparição de Júlia para Pompeu em seu sonho*, 1768-70. University of Manchester, Whitworth Art Gallery.

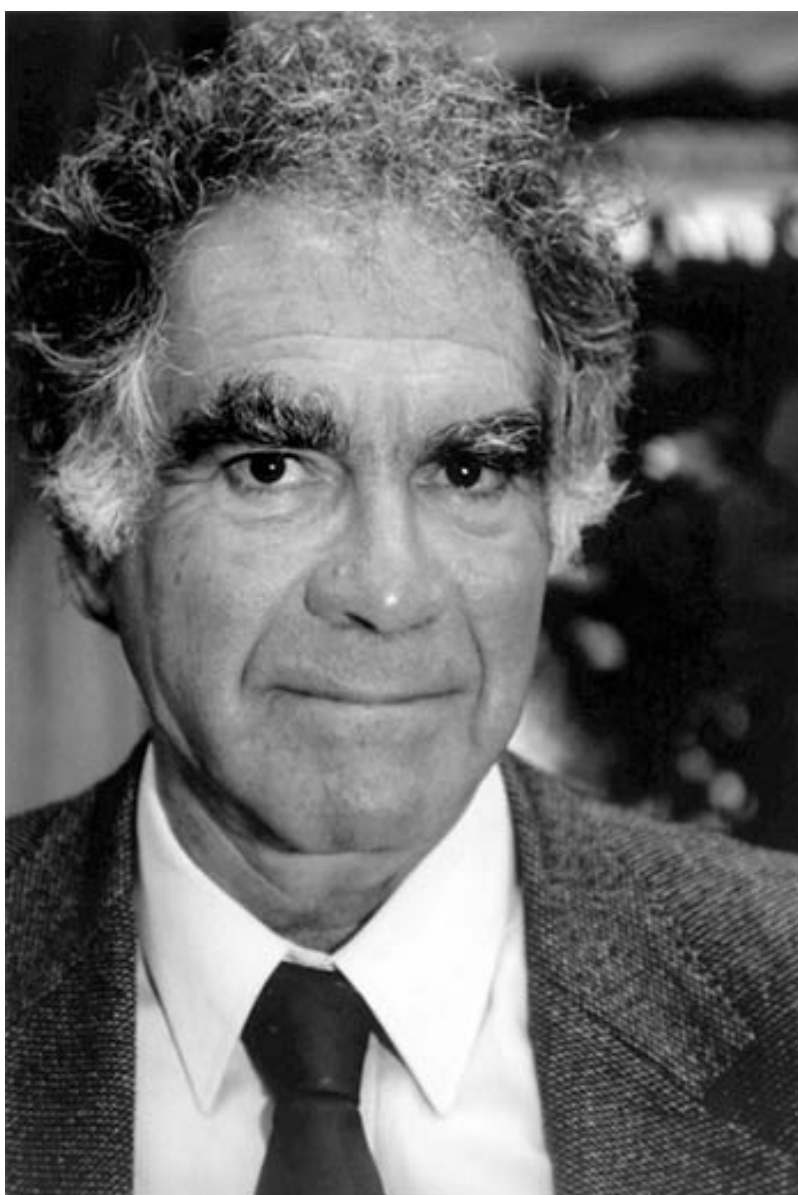
Henry Fuseli, *Cena do Hospital do Santo Spirito*, 1772. DR/ The Trustees of the British Museum.

Henry Fuseli, *Os etólios imploram a Meleagro que defenda a cidade de Cálidon*, 1771. DR/ The Trustees of the British Museum.

François Jean-Baptiste Topino-Lebrun, *A morte de Caio Graco*, 1795-7. Marselha, Musée des Beaux-Arts. © Fotografia de Jean Bernard.

Pablo Ruiz Picasso, *Estúdio com cabeça de gesso*, 1925. Nova York Museum of Modern Art ( MoMA). © 2011. Digital image, The Museum of Modern Art, Nova York/Scala, Florença. © Succession Pablo Picasso/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2013.





LUCILA WROBLEWSKI

CARLO GINZBURG nasceu em Turim, em 1939. Ensinou história moderna nas universidades de Bolonha, Lecce, Harvard, Yale e Princeton e, entre 1988 e 2006, na Universidade da Califórnia em Los Angeles. Em 2006, retornou à Itália para lecionar na Scuola Normale Superiore de Pisa, onde trabalhou até 2010. Dele, a Companhia das Letras publicou, entre outros, *O queijo e os vermes* e *História noturna*.

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

*Títulos originais*

Paura, reverenza, terrore: Rileggere Hobbes oggi

David, Marat: Arte, politica, religione

“Your Country Needs You”: A Case Study in Political Iconography

The Sword and the Lightbulb: A Reading of *Guernica*

*Capa*

João Baptista da Costa Aguiar

*Foto de capa*

*Marat em seu último suspiro* (1793) de Jacques-Louis David.

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas

*Preparação*

Silvia Massimini Felix

*Revisão*

Ana Maria Barbosa

Angela das Neves

ISBN 978-85-8086-913-2

Todos os direitos desta edição reservados à  
EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

[www.companhiadasletras.com.br](http://www.companhiadasletras.com.br)

[www.blogdacompanhia.com.br](http://www.blogdacompanhia.com.br)